

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**El concepto de objetividad de la obra de arte. El  
objetivismo bipolar de Jorge Oteiza**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Manuel Ortega Oyonarte**

DIRECTORA

**Elena Blanch González**

**Madrid, 2017**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES



*EL CONCEPTO DE OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE.  
EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA.*



MANUEL ORTEGA OYONARTE

DIRECTORA DE LA TESIS DOCTORAL: DRA. ELENA BLANCH GONZÁLEZ.

MARZO 2016



## **Dedicatoria**

A Mar, mi mujer, por ser y estar siempre.

A Ramón, Marina y Ana, mis hijos, de quienes aprendo cada día.

A mis padres Manuel y Carmen, aunque no estén aquí.

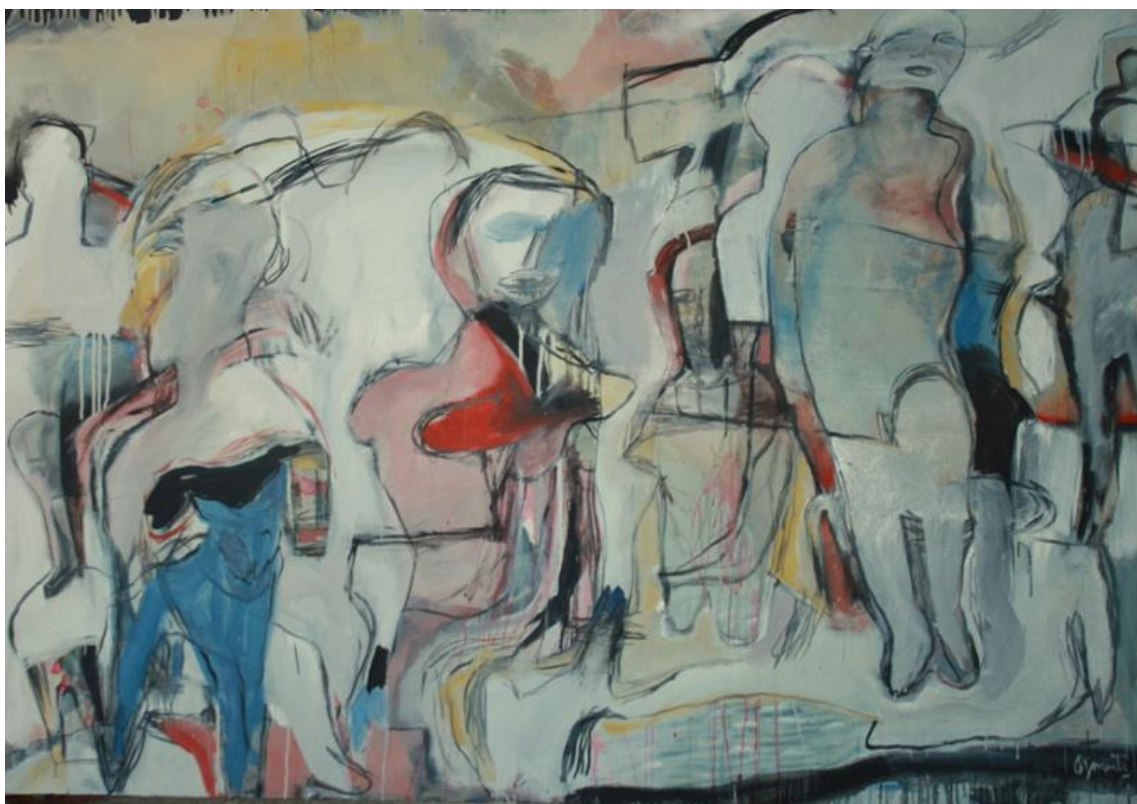
Al Arte que me lo ha dado todo.





## **Agradecimientos**

A la Dra. Elena Blanch, directora de esta tesis, por hacerme sencillo lo difícil. A la Dra. Isabela Aranzadi por ayudarme a buscar otras dimensiones, al Dr. Pedro Terrón por su interés desinteresado, al Dr. Juan Carlos Ramírez que me mostró el camino mejor, a la Dra. Maite Muñoz referente desde el principio, al Dr. Juan Daniel Fullaondo que me ha ayudado sin estar aquí, a Bakarne Sagredo por mostrarme otro Oteiza, a Georgina Rodríguez que ha hecho más que traducir. A todos los que ocupan un lugar especial en mi vida. A todos mi eterno agradecimiento.



Portada: mundear 1. oleo-lienzo. Oyonarte 2015. 114 x 162 cm

# INDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	p.7
<b>ABSTRACT</b> .....	p.11
<b>SUMMARY. ABSTRACT</b> .....	p.15
<b>1.- INTRODUCCIÓN</b> .....	p.19
<b>2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN. PERIODOS ESTÉTICOS</b> .....	p.35
2.1. PREMODERNIDAD ESTÉTICA. DEL GUSTO AL JUICIO ESTÉTICO .....	p.35
2.1.1. El gusto y el juicio del gusto. Escuelas Sensorial y Cartesiana .....	p.35
2.1.2. El juicio estético. ....	p.48
2.1.3. El racionalismo subjetivista .....	p.49
2.2. MODERNIDAD ESTÉTICA. OBJETIVISMO MODERNO .....	p.50
2.2.1. Planteamientos objetivistas .....	p.53
2.2.2. La objetividad del arte de la Modernidad. Las Vanguardias históricas ...	p.58
2.2.3. El fin del objetivismo moderno. El tránsito al subjetivismo postmoderno.....	p.64
2.3. POSTMODERNIDAD ESTÉTICA. SUBJETIVISMO POSTMODERNO.....	p.75
2.3.1. El fin de la búsqueda de la verdad .....	p.85
2.3.2. La vanguardia del mercado .....	p.88
<b>3.- OBJETIVOS</b> .....	p.97
<b>4.- METODOLOGÍA: HERRAMIENTAS ESTÉTICAS</b> .....	p.99
4.1. 1ª HERRAMIENTA ESTÉTICA: MIS INTUICIONES EMPÍRICAS .....	p.99
4.2. 2º HERRAMIENTA ESTÉTICA. PLANTEAMIENTOS OBJETIVISTAS DE LA MODERNIDAD .....	p.100
4.3. 3ª HERRAMIENTA ESTÉTICA. EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA .....	p.101
<b>5.- INTUICIONES ESTÉTICAS SURGIDAS DE MI EXPERIENCIA PERSONAL</b>	p.105
5.1. MI OBRA ACTUAL .....	p.114
<b>6.- LA OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE</b> .....	p.119
6.1 NATURALEZA DE LA OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE.....	p.119

6.1.1. La coherencia interna de la obra .....	p.119
6.1.2. La obra concebida como desvelamiento de la verdad que oculta .....	p.127
6.1.3. Lo bello natural. La materia de la universalidad sustancial .....	p.134
6.2. NATURALEZA DE LA OBJETIVIDAD DEL ARTISTA.....	p.137
6.2.1. La voz del inconsciente colectivo .....	p.137
6.2.2. El primer nivel del inconsciente y el tránsito al segundo nivel .....	p.145
6.2.3. La Formación .....	p.148
6.3. EL IMPULSO DE OBJETIVIDAD ENTRE ARTISTA Y OBRA .....	p.150
6.3.1. El impulso del juego .....	p.151
6.3.2. El carácter social del arte .....	p.156
6.4. NATURALEZA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA OBJETIVA .....	p.161
6.4.1. La subjetividad absoluta .....	p.161
6.4.2. El arte como vivencia interior .....	p.169
6.4.3. El principio de la individuación .....	p.175
6.4.4. El ascenso interior .....	p.182
6.4.5. La obra como representación de la vivencia de la obra .....	p.184
6.4.6. Modelo de experiencia estética objetiva de Heidegger .....	p.188
6.4.7. Formas básicas de desarrollo de la experiencia estética .....	p.191
6.4.8. Formas de aproximación a la experiencia estética .....	p.199
<b>7.- EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA .....</b>	<b>p.201</b>
7.1. EXPLICACIÓN DE LO INEXPLICABLE. LA ESTÉTICA DE OTEIZA .....	p.206
7.1.1. El objetivismo racional de Oteiza .....	p.214
7.2. LA EXPLICACIÓN DE LO INEXPLICABLE. LA OBRA DE OTROS ARTISTAS .....	p.218
7.2.1. Características de la percepción estética de Oteiza .....	p.219
7.2.1.1. El impacto estético .....	p.224
7.2.1.2. Análisis causal del impacto estético .....	p.228
7.2.2. Primeras influencias .....	p.232
7.2.3. Encuentro con la estatuaría de San Agustín .....	p.236

7.2.3.1. Apariencia y esencia de la estatuaria .....	p.238
7.2.3.2. La distancia histórica de la estatuaria .....	p.238
7.2.3.3. El abrazo megalítico .....	p.241
7.2.3.4. Fases de la experiencia estética frente a la estatuaria .....	p.246
7.2.4. La influencia de la estructura mítica de la estatuaria en Oteiza .....	p.252
7.2.5. La perforación de la estatua. Moore y Julio González .....	p.253
7.2.6. El espíritu de la Vanguardia Constructivista .....	p.255
7.2.7. Segunda influencia megalítica, El crómlech vasco .....	p.263
<b>7.3. ELEMENTOS DE OBJETIVIDAD EN LA OBRA DE OTEIZA .....</b>	<b>p.268</b>
7.3.1. El ser estético .....	p.268
7.3.1.1. La estética objetiva de Oteiza .....	p.274
7.3.1.2. La ecuación existencial .....	p.275
7.3.1.3. Los valores plásticos. (Arte abstracto) .....	p.284
7.3.1.3. La vida elemento conclusivo de la ecuación existencial .....	p.295
7.3.2. El tiempo plástico .....	p.298
7.3.3. Ley de las alteraciones .....	p.299
7.3.4. Lo jondo .....	p.306
7.3.5. El ser estético desmaterializado. El vacío .....	p.310
<b>8. CONCLUSIONES .....</b>	<b>p.319</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>p.331</b>
<b>10. ILUSTRACIONES .....</b>	<b>p.341</b>



## RESUMEN. ABSTRACT

Título de la tesis: EL CONCEPTO DE OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE.  
EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA.

### Introducción:

La presente tesis desarrolla las intuiciones sobre la naturaleza de la obra de arte que me han surgido de mi experiencia de treinta años dedicados a investigar dentro del mundo de la pintura.

He constatado sucesivas veces, que el valor artístico de la obra que creo es independiente de mi intencionalidad para conseguirlo. Mis obras con mayor entidad significativa han sido aquellas que han surgido sin control racional, cuando intento controlarlas racionalmente, se enfrían hasta perder la magia que contenían.

Esto me lleva a considerar que la obra de arte trasciende la razón del artista y del desarrollo de esta idea concluyo que también trasciende sus sentimientos (la obra de arte trasciende el ego del artista)

Y si la obra trasciende el ego del artista que la crea, debe ser apreciada trascendiendo igualmente el ego del espectador.

Lo cual me lleva a enfocar el trabajo en torno a las dos preguntas eternas que surgen sobre la obra de arte: ¿existe la obra de arte objetiva, indiscutible, independiente del gusto del espectador? y ¿puede surgir una obra de arte objetiva a partir de la subjetividad de un artista?

### Síntesis:

Comienzo analizando la evolución que han experimentado el gusto, el juicio del gusto y el juicio estético desde la Ilustración hasta nuestros días.

Encuentro tres periodos muy diferenciados, que denomino Premodernidad estética (de la Ilustración a Kant) Modernidad estética (de Kant a la Documenta de Kassel de 1972) y Postmodernidad estética (de dicha Documenta a nuestros días).



En el primero, la experiencia estética se entiende a partir de la subjetividad. La creación y percepción de la obra se realizan a partir del gusto (ligado a los sentimientos) o del juicio del gusto (ligado a la razón).

El segundo está marcado por el pensamiento objetivista de los filósofos románticos alemanes y, después, de los vitalistas, los existencialistas y la escuela de Frankfurt.

Sus modelos de experiencia estética objetiva constituyen el objeto de estudio principal en el que me baso para demostrar mi tesis.

Entienden que el artista plasma en la obra, la verdadera forma de las cosas que se oculta en la representación intelectual que realiza el hombre de ellas.

Las ideas de los principales pensadores y artistas objetivistas se contrastan con las ideas subjetivistas, concretamente las psicologistas y lingüistas, que influyen en el subjetivismo racionalista dominante en el siguiente periodo que se analiza: la Postmodernidad estética.

#### Objetivos:

- Demostrar la validez del modelo objetivo de experiencia estética perceptiva de la Modernidad.
- Plantear un modelo objetivo nuevo de experiencia estética creativa que complete el modelo de experiencia estética de la Modernidad.
- Entender el sentido de hacer arte, planteado como una manera diferente de representar el mundo, alternativa a la representación intelectual que realiza el ser humano de él.
- Demostrar que sólo a partir de la transcendencia del ego del artista puede surgir la verdadera obra de arte.
- Demostrar, utilizando de ejemplo la bipolaridad objetivista-racionalista/objetivista-vivencial de Jorge Oteiza, la imposibilidad de convivencia de las dos objetividades contrapuestas.

#### Desarrollo del trabajo y metodología:

El enfoque metodológico está basado en la utilización de dos herramientas estéticas: las ideas de los principales pensadores y artistas objetivistas

(fundamentalmente los *vitalistas* y los *existencialistas*) y mi experiencia artística en el campo de la plástica, lo que me permite analizar la objetividad de la obra de arte desde un acercamiento interdisciplinar. Utilizo también la experiencia estética de Jorge Oteiza como forma de corroborar las tesis objetivistas.

Los vitalistas Schopenhauer, Nietzsche y Bergson y sobre todo los existencialistas Heidegger y Sartre, demuestran que ni el gusto, ni el juicio estético son suficientes para determinar el valor artístico de una obra. Solo es válido el *estremecimiento estético* (el abandono del espectador a la obra).

Demuestro mi hipótesis utilizando ideas que surgen en el propio desarrollo de la investigación (completo los modelos de experiencia estética objetiva de la Modernidad).

#### Aportaciones de carácter genérico o experimental

- Aporta un nuevo orden de prelación de los elementos de la personalidad del hombre que intervienen en la experiencia estética.
- Aporta una nueva clasificación de los periodos estéticos desde la Ilustración a nuestros días, ajustada al criterio del predominio de las corrientes objetivistas o subjetivistas en los distintos periodos.
- Aporta un estudio exhaustivo de las diferentes formas de acercamiento a la obra de arte.
- Plantea un nuevo modelo objetivo de experiencia estética creativa a partir del de Heidegger (la aportación más importante de la investigación).
- Establece como el sentido final de la obra de arte, conseguir una representación del mundo diferente de la representación intelectual que realiza el hombre de él.
- Utiliza la trayectoria bipolar de Jorge Oteiza (su racionalismo objetivista) como ejemplo ilustrativo de la contradicción irresoluble que se establece al querer compaginar la razón y la intuición en el proceso creativo.

## Conclusiones

- La obra de arte es objetiva cuando trasciende el ego del sujeto (la razón y los sentimientos, tanto del creador como del espectador).
- La obra de arte objetiva se obtiene en la experiencia estética en la que se sustituye la representación intelectual de la obra por la propia representación que constituye la obra objetiva.
- La experiencia estética objetiva es la perceptiva, en la que solo hay vivencia de la obra de arte pero no representación mental de la misma. La experiencia estética creativa es subjetiva, se objetiva mediante la perceptiva.
- En la experiencia estética creativa no hay ninguna representación mental de la obra de arte. La única representación que se produce es la propia obra.
- En la obra de arte el artista consigue representar lo que le es imposible hacer mentalmente, el en sí de la obra de arte, la verdadera forma de la obra, lo significativo.
- La obra se compone de elementos subjetivos (lo propio del artista) que surgen de la imaginación del artista (de su imaginario), y de una estructura objetiva (lo propio del arte), formada por la objetivación que provocan las sucesivas percepciones objetivas de los elementos subjetivos.
- La obra de arte, como consecuencia final de la experiencia estética objetiva, es la única forma que tiene el ser humano, de representar la vivencia que realiza su en sí del mundo.

## SUMMARY. ABSTRACT

Thesis title: THE CONCEPT OF OBJECTIVITY IN ARTWORK. THE BIPOLAR OBJECTIVISM OF JORGE OTEIZA.

### Introduction:

This thesis expands on intuitions concerning the nature of the work of art that have emerged during thirty years of research experience in the world of art and painting.

On various occasions I have confirmed that the artistic value of an art object I create is independent of my intention to obtain it (my most compelling and meaningful works have emerged without rational control; when I try to control them rationally, they cool down and lose the magic they once contained).

This situation leads me to consider that the work of art transcends the artist's reason. Expanding on this idea leads me to consider that it also transcends the artist's emotions (the work of art transcends the artist's ego).

Just as the artist transcends his or her ego when creating the work of art, so too must the viewer transcend his or her own ego when contemplating it.

This leads me to center this dissertation on two eternal questions that arise with respect to the work of art: Is there an objective and indisputable work of art, independent of the viewer's taste (taste of the viewer)? And can an objective work of art arise from the subjectivity of an artist?

### Synthesis:

I begin by analyzing the evolution of taste, the judgment of taste and aesthetic judgment from the Enlightenment to the present day.

I discover three very distinct periods, that I denominate Aesthetic Premodernism (from the Enlightenment to Kant), Aesthetic Modernism (from Kant to the Documenta in Kassel 1972) and Aesthetic Postmodernism (from Documenta to the present).

In the first period, the aesthetic experience it is understood in subjective terms (of subjectivity). The creation and perception of the work of art is based on taste (linked to feelings) or the judgment of taste (linked to reason).

The second period is marked by the Objectivist thought of the German Romantic philosophers, and subsequently the Vitalists, Existentialists and the Frankfurt School.

Their models of objective aesthetic experience constitute the main object of study on which I rely to prove the thesis.

In their understanding, the artist embodies in his or her work the true form and essence of things that are obscured by the intellectual representation that humans make of them.

The ideas of the foremost Objectivist thinkers and artists are reviewed against the Subjectivist ideas, specifically linguistic and psychological, that influence the Rationalist Subjectivism that prevailed in the following period under analysis: Aesthetic Postmodernism.

Objectives:

- To prove the validity of the objective model of the perceptual aesthetic experience of Modernism.
- To propose a new objective model of the creative aesthetic experience to complete the aesthetic experience of Modernism.
- To understand the purpose of creating art, conceived as a different way of representing the world that is an alternative to the intellectual representation that humans create.
- To prove that the true work of art is only possible when the artist transcends the ego.
- To prove through the Objectivist-Rationalist/Objectivist-Experiential bipolarity of Jorge Oteiza, that the coexistence of the two opposing objectivities is impossible.

Framework and methodology:

The methodological approach is based on the use of two aesthetic tools: the thoughts and ideas of the foremost Objectivist thinkers and artists and my own creative experience in the field of plastic arts; allowing me to analyze this through an interdisciplinary approach.

The Vitalists Schopenhauer, Nietzsche and Bergson, and moreover the Existentialists Heidegger and Sartre, demonstrate that neither taste nor aesthetic judgment are sufficient to determine the artistic value of a work of art. Only the aesthetic shudder is valid (the disappearance of the "I" when viewing the work of art).

I prove this hypothesis through the ideas that have arisen during the course of my research (completing the Modernist Objective Aesthetic Experience Models).

Generic or experimental contributions

- It provides a new order of precedence of those parts of the human personality involved in the aesthetic experience.
- It provides a new classification of the aesthetic periods from the Enlightenment to the present day, based on the criteria of prevalence of certain objectivist or subjectivist schools of thoughts during the different periods.
- It provides a comprehensive survey of the different manners of approaching the work of art.
- It proposes a new objective model of the creative aesthetic experience based on Heidegger's (the most important contribution of the dissertation).
- It establishes that the ultimate meaning and essence of the work of art is to represent the world in a different way than the human intellectual representation.

- It use Jorge Oteiza's bipolar artistic career (his objectivist rationalism) as an illustrative example of the insoluble contradiction manifested in his attempt to reconcile reason and intuition in the creative process.

## Conclusions

- The work of art is objective when the ego of the subject is transcended (reasoning and feelings, both the creator's and the viewer's).
- The objective work of art is obtained in the aesthetic experience where the intellectual representation of the work of art is replaced by the inherent representation that the objective work of art constitutes.
- The objective aesthetic experience is perceptual, where only the experience of the work of art exists, but no mental representation of it. The creative aesthetic experience is subjective; it is objectified by perception.
- In the creative aesthetic experience there is no mental representation of the work of art. The only representation produced is the work itself.
- In the work of art, the artist is able to represent that which is impossible to represent mentally, the "being-in-itself", or the true essence and meaning of the work of art.
- The work of art consists of subjective elements (the artist) that emerge from the artist's imagination (the imaginary), and of an objective structure (inherent to art), formed by the objectification brought about by the successive objective perceptions of the subjective elements.
- The work of art, as the final result of the objective aesthetic experience, is the only way the human being is able to represent his or her worldly experience of "being in itself".

## 1.- INTRODUCCIÓN.

Mi interés, desde que recuerdo tener algún interés vital, ha sido tocar el arte. Abandono el ejercicio de la arquitectura cuando me doy cuenta que no es mi camino directo hacia ello.

Al cabo de 30 años dedicado a *ser artista*, he verificado que el arte existe, he conseguido plasmarlo en distintos soportes, y me he inundado de él contemplando obras de otros artistas.

La seguridad que me da el conocimiento intuitivo que surge de ello, me obliga a realizar esta investigación. El objetivo final de la organización de las diferentes ideas estéticas que plasmo en el trabajo, es demostrar la objetividad de la obra de arte (su autenticidad con independencia, del gusto, del juicio artístico o de la capacidad de emoción de quien lo analiza).

Lo demuestro a partir de probar que la obra de arte es independiente de la subjetividad (razón, lo subjetivo, y sentimientos, lo más subjetivo) de quien la crea o la percibe.

Para hacerlo utilizo tres herramientas estéticas: 30 años de investigaciones en el campo de la plástica (de donde surge la tesis y las ideas fundamentales que se demuestran) las investigaciones estéticas de los principales pensadores y artistas de la Ilustración hasta nuestros días y la contradicción que experimenta el artista Jorge Oteiza entre lo *inexplicable* de su obra, y su empeño en explicar lo *inexplicable* en sus tratados estéticos.

Utilizándolas consigo completar el modelo de experiencia estética objetiva de creación de la obra de arte<sup>1</sup>, la asignatura pendiente del objetivismo de la Modernidad.

A los grandes representantes del vitalismo y existencialismo moderno, les faltaba el conocimiento empírico de la creación artística. Que es lo que me ha permitido a mí completar su modelo.

En los años que he dedicado a la investigación plástica, he pasado por tres etapas fundamentales, recorriendo diferentes formas de experimentar el

---

<sup>1</sup> El modelo objetivo de experiencia estética perceptiva ya se había plasmado en la Modernidad.



mundo. En la inicial (el vómito inconsciente) mi trabajo surgía básicamente de la conmoción emocional (de los sentimientos).

En la siguiente hay una búsqueda más mental, prevalece el estudio de los aspectos estructurales que menos controlaba de la etapa anterior: relación entre las formas y el espacio que las rodea, o entre los elementos orgánicos y geométricos.

En la actual (el encuentro con el arte objetivo) todo es mucho más libre, la obra surge intuitivamente de una forma más fluida. Mi objetivo es utilizar el soporte como campo de representación y conocimiento de mi vivencia del mundo.

A lo largo de las etapas, evidencio que cuanto más controlo las obras que creo, cuanto más las estudio, menos *vida* tienen, menos sobrecogen estéticamente.

Cuando mi parte racional se apodera de la experiencia creativa, los resultados son fríos y resultan menos profundos y, desde luego, menos sorprendentes.

Por el contrario cuando la obra funciona más autónomamente, cuando el azar interviene de manera afortunada, la obra cobra *vida* y su capacidad de sorpresa es mayor.

Se producen resultados más profundos y sorprendentes a medida que mi intuición logra imponerse a mi racionalidad.

También he constatado que profundizando en mi subjetividad, alejado de influencias externas, me acerco al arte verdadero.

No supone que, cuanto más profundizo en mi subjetividad, más me acerque a la objetividad estética de la obra que creo. Sino que la obra va siendo más subjetiva, más mía, a medida que ahondo en mi subjetividad.

Pero el camino hacia una obra más personal, más subjetiva, tiene relámpagos de objetividad que he *sentido* desde el primer momento. Se producen de manera inesperada cuando, absorto en mi trabajo, olvidado de razón y sentimientos, me hago uno con la obra y desaparezco en ella.

Cuando en el proceso creativo toco en mi subjetividad un punto que me sorprende, que no reconozco, sé que toco el límite de mi subjetividad.

En el extremo de mi subjetividad es donde esos relámpagos pueden desencadenar la tormenta de objetividad, que da lugar a la obra de arte verdadera.

Por otro lado, los planteamientos estéticos motivo de esta investigación, han sido parte importante del pensamiento de la mayoría de los grandes pensadores del periodo que he llamado Modernidad estética, desde Kant hasta Adorno.

Sus ideas apoyan de forma concluyente las que planteo en esta tesis, y me permiten demostrar la objetividad de la obra de arte.

El pensamiento moderno pierde vigencia en la Posmodernidad, cuando la Modernidad casi había llegado a aclarar lo que se demuestra en esta Tesis (Heidegger plantea un modelo de conocimiento del mundo, al que sólo le falta el último paso: la representación no mental del mundo).

La Postmodernidad no cuestiona las ideas objetivistas de la Modernidad, ni las cambia por una manera diferente de experimentar el mundo, simplemente las ignora y las considera algo del pasado.

La estética contemporánea añade una venda de racionalidad al velo que ya poseía el hombre. Es un periodo de ocultación de la esencia del arte. La Posmodernidad se ha alejado de cualquier idea de objetividad de la obra de arte, de cualquier forma de existencia del arte verdadero.

Se aparta de los caminos de objetividad estética presentes en las obras de los artistas que han abierto las puertas al arte nuevo (las Vanguardias Históricas).

Objetividad estética que se debilita a partir de la más poderosa (el Expresionismo Abstracto).

La consecuencia es que se vuelve a la interpretación subjetiva de la obra de arte de la Premodernidad estética. El gusto y el juicio estético son, de nuevo, la base en la que se fundamentan las valoraciones estéticas.

La recuperación de estos dos parámetros, se fundamenta en el convencimiento de la inutilidad de toda búsqueda de conocimiento estético, característico de la Postmodernidad.

Actualmente se considera que el arte ya ha explorado, inútilmente, los espacios relacionados con la última verdad de las cosas y del hombre.

El artista no tiene más camino que integrarse en la irónica superioridad intelectual, del que sabe que cualquier esfuerzo estético en búsqueda de la objetividad de arte, es inútil.

Solo le queda volver al lenguaje de la razón (utilizar la coherencia comunicativa de una idea, que se desarrolla en un proyecto artístico) como última tabla de salvación para la otrora actividad espiritual del arte.

El nihilismo posmoderno se plasma en un conglomerado de estructuras mercantilistas al servicio de fondos de inversión, en las que Fundaciones, Museos y críticos de arte, dan cobertura a un tinglado especulativo, que se desarrolla al margen del arte y de los artistas.

Si no hay ningún misterio que desvelar no tiene sentido la existencia de un artista que lo desvele, el artista se convierte en una pieza más, y no la más importante, de un negocio incluido en la cartera de riesgos de bancos y brokers.

Hay, por tanto tres periodos estéticos muy diferenciados, que llamo: *Premodernidad estética*, *Modernidad estética* y *Postmodernidad estética*, desde la Ilustración hasta nuestros días.

La *Premodernidad estética* se desarrolla desde la Ilustración hasta Kant, en ella el pensamiento se libera del dominio de la Iglesia y el hombre se vuelve el centro del mundo, también del mundo del arte.

Prevalece el subjetivismo. La relación del artista y el espectador con la obra está basada en el gusto y el juicio estético. El sujeto es el único protagonista de la experiencia estética.

El subjetivismo estético de la Premodernidad ha oscilado entre el gusto, ligado al sentimiento (lo más subjetivo) y el juicio del gusto, ligado a la razón (lo subjetivo).

La imposición de las normas estéticas del buen gusto, encorseta las propuestas artísticas que se vuelven *académicas*, dando lugar a un periodo de propuestas conceptualistas: el Neoclásico. Las obras se crean para transmitir los ideales de la Ilustración: el triunfo de la razón, la virtud y la educación como bases de la vida en comunidad.

Obras racionalistas donde prevalece la comunicación de unos ideales sobre otros aspectos más ligados a una vivencia espiritual, con lo que la situación artística se da la mano con el otro periodo subjetivista, la Postmodernidad.

El subjetivismo desaparece a partir de la gran aportación estética de Kant, sobre la que pasa de puntillas: la *cosa en sí* (la verdadera forma de la cosa, lo que hay detrás del fenómeno, lo que queda si quitamos la apariencia de la cosa,).

La *cosa en sí*, es la materia de la que se nutren las distintas corrientes de pensamiento objetivista de la *Modernidad estética*.

El Arte se considera una de las maneras, en muchos casos la principal, que tiene el hombre de acceder a *la cosa en sí* de las cosas<sup>2</sup>.

En la relación entre artista, espectador y obra, esta se vuelve la protagonista de la experiencia estética. La experiencia se experimenta inicialmente mediante la conmoción emocional y más adelante con el sobrecogimiento estético.

El objetivismo comienza en la *filosofía trascendental* de Fichte, Schelling y Hegel, que determina el *en sí del objeto* a partir del pensamiento del sujeto (el mundo objetivo se conoce a través de la mente del sujeto).

Después se impone el objetivismo *vitalista* de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson, que influye en el último filósofo moderno, Adorno, y que es fundamental en el desarrollo del existencialismo de Heidegger y Sartre.

---

<sup>2</sup> En la investigación se demuestra que es la única (nota del autor).

El vitalismo determina el *en sí del objeto* a partir de la vivencia que el sujeto hace de él (plantea hundirse en la vivencia de uno mismo, dejando aparte el pensamiento, para llegar al *en sí* objetivo de las cosas).

El vitalismo contribuyó a que en la Modernidad se desarrollase el periodo más fecundo en investigación artística: las Vanguardias Históricas. El pensamiento estético de algunos de los artistas más significativos de ellas, Kandinsky, Klee, Valery, Schomberg, Oteiza... deja constancia de su objetivismo vitalista.

La última vanguardia moderna, el Expresionismo abstracto, resultó la que más radicalmente practica el objetivismo vivencial de Schopenhauer, Nietzsche, Bergson y Heidegger.

Llevan al extremo la concepción del arte como *vivencia*. El resultado es una obra expresión de la voluntad liberada de toda razón y sentimiento.

La plasmación del arte de la pura *vivencia*, plantea la obra como proceso sin ideas previas ni sobrevenidas (el action painting). En el que el artista no plasma las cosas del mundo en el lienzo, sino la vivencia de las cosas del mundo que realiza su *en sí*.

Es el último gran movimiento artístico de la Modernidad, el que más se aproxima a la objetividad de la obra de arte. Como en el caso del Existencialismo en el pensamiento estético, supuso el mayor florecimiento experimentado por el árbol del conocimiento antes de morir.

La radicalidad de los planteamientos estéticos del Expresionismo Abstracto que marcan Greenberg y Rauschemberg (plantean que la abstracción vivencial es la única posibilidad de acceder al arte), junto a la pérdida de pulsión de los modelos artísticos emanados de las Vanguardias, provocan, en plena Modernidad, la irrupción del primer movimiento artístico subjetivista de la Postmodernidad: el desenfadado Pop Art.

Aunque el objetivismo es el movimiento dominante de la Modernidad, también hay corrientes subjetivistas en ella. En el final del siglo XIX y la primera mitad del XX aparecen las escuelas semántico-lingüística y psicológica.

Son el germen del gran subjetivismo de la Posmodernidad.

Entre los psicólogos es Freud quien marca una línea subjetivista clara con su teoría de la empatía. El enfoque subjetivista semántico-lingüístico está representado por I.A.Richards, Alfred Ayer y Wienerkreis, y por el llamado Círculo de Viena.

Se puede considerar también como representante del subjetivismo al primer Wittgenstein del Tractatus, aunque algunos autores lo meten dentro del relativismo.

En el abanico de posicionamientos estéticos entre el objetivismo y el subjetivismo, aparecen corrientes de pensamiento a caballo entre ambos: relacionistas, relativistas, historicistas..., que matizan las posturas extremas, tendiendo puentes entre ambas.

La *Posmodernidad estética* da un portazo al objetivismo de la Modernidad y desarrolla las corrientes subjetivistas modernas. Especialmente la lingüística, se impone el arte como comunicación de ideas racionales.

Y esto sucede cuando el objetivismo moderno casi alcanza a presentar (a partir de Heidegger) el modelo de experiencia estética que se ajusta a la creación y al reconocimiento de la obra de arte objetiva.

El espíritu artístico posmoderno se inicia con el pre-posmoderno Warhol, pero se data artísticamente en la Documenta 5 de Kassel de 1972.

Hay una vuelta radical al subjetivismo, el artista por un lado se quita la responsabilidad transcendental del periodo anterior, y por otro se elitiza (cualquier objeto puede ser una obra de arte con tal de que él lo determine).

La relación con la obra vuelve a producirse a través del gusto, pero sobre todo mediante el impacto intelectual y el juicio estético.

El sujeto vuelve a ser el protagonista de la experiencia estética, que se reduce a una pura comunicación intersubjetiva, sobre todo a partir de la segunda oleada de la Posmodernidad en los años 90, periodo al que algunos autores denominan *Supermodernidad*.

El mundo del arte va a pasar de la búsqueda intuitiva a la exacerbación racionalista; del predominio del objeto, al predominio del sujeto; de la no comunicación racional, a la comunicación intersubjetiva. Donde el objeto (la obra) sólo es un medio para establecer esa comunicación.

El asunto de *la cosa en sí*, la verdadera forma de la cosa, la *verdad* de la cosa, se elimina completamente del debate estético.

Solo se contempla una posibilidad de verdad: el lenguaje. El lenguaje moldea nuestro pensamiento (no puede haber ningún pensamiento sin lenguaje). Se considera que el lenguaje crea literalmente la verdad.

Pero se trata de una verdad relativa, la verdad posmoderna es cuestión de perspectiva o contexto, más que algo universal.

El artista ya no se dirige a la totalidad de los hombres sino a un grupo reducido de ellos, los que poseen las claves interpretativas del mensaje que pretende transmitir.

Después del estado de la cuestión, utilizo las dos herramientas estéticas de que dispongo. Primero plasmo las ideas estéticas surgidas de mi experiencia personal, y después utilizo las teorías estéticas objetivas de la Modernidad para demostrarlas (las vitalistas y existencialistas).

Con ellas investigo la naturaleza de los elementos que intervienen en la experiencia estética, que concluye en la creación o percepción de la obra de arte objetiva.

Comienzo estudiando la naturaleza de la objetividad de la obra de arte. Para conocer las características que debe concitar una obra de arte para que su naturaleza sea objetiva.

Parto de estudiar el concepto de lo bello natural, que siempre anda rondando alrededor del arte. Algo que penetra en la naturaleza de la obra de arte a través de la naturaleza del artista (lo bello natural es la naturaleza vivenciada por el artista).

Después analizo la coherencia interna de la obra, una característica inevitable para que una obra sea arte significativo. Schomberg, Valery y Adorno, entre otros, plantean la obra de arte como la evolución coherente de algo suficientemente significativo como para generar una estructura significativa.

Por último explico la naturaleza de la obra de arte, como la única herramienta que puede desvelar la verdad oculta en las cosas (la cosa en sí kantiana) que constituye la esencia de la apariencia que representa el entendimiento del sujeto.

Mediante la obra el artista completa el desvelamiento de lo que representa, de manera que la obra no solo es significativa, sino que es pura significación, al representar la verdadera forma de las cosas que representa.

El segundo punto que estudio es la naturaleza de la objetividad del artista.

Su personalidad se compone de lo subjetivo: el consciente (dominio de la razón) y el inconsciente próximo (conectado a la razón y refugio de sentimientos y vivencias reprimidas por el consciente) y lo objetivo, contenido en el inconsciente colectivo (desconectado de la razón y los sentimientos, y donde moran los arquetipos constitutivos del ser en sí del artista).

El inconsciente colectivo de Jung es otro concepto olvidado por el practicismo postmoderno posterior a él.

En el entorno de este reducto de objetividad del ser humano, mora su ser en sí, el responsable de la creación y percepción objetiva de la obra de arte.

El ser en sí, todo lo que queda en el ser humano cuando se aparta su ego (razón más sentimientos) tiene un carácter universal, es una característica que posee el individuo desde su nacimiento, que apenas varía en su periodo vital.

Además del en sí de que lleva de fábrica el sujeto, a lo largo de su desarrollo, necesita de la formación. Que permite al individuo estar preparado para realizar una experiencia estética significativa.

La formación permite al individuo aproximarse a la experiencia estética de manera diferente.



Es lo contrario del conocimiento intelectual del arte (cuanto más se sabe de arte menos se disfruta de él). Se forma al sujeto para que anule el ego en la experiencia, para que participe en ella plenamente.

En el tercer punto analizo la naturaleza de la relación entre el artista y la obra, y entre el artista y la sociedad.

Se plantea el juego como el impulso iniciador de la obra de arte. Lo que hace que el artista tome la determinación de comenzar la obra. Después las reglas del juego las va imponiendo la obra a partir de los elementos significativos que ha plasmado el artista en el impulso inicial.

El artista en su relación con la sociedad, comienza siendo un mediador entre los anhelos de la tribu y el más allá. Más adelante esa función la ocupan los sacerdotes, quedando el artista al servicio de ellos.

Después sirve a la aristocracia, más tarde a la burguesía. Hasta que Hegel determina la muerte del arte como representación de la belleza, no se pone al servicio exclusivo del arte.

Encuentra su función final, como medio para representar las cosas en sí, como son en realidad. El arte se constituye como la otra forma que tiene el ser humano de conocer el mundo, diferente del conocimiento habitual que tiene a partir de la representación que hace del mundo el entendimiento.<sup>3</sup>

Hegel fue el primero en cuestionar la incognoscibilidad de la cosa en sí kantiana. Con él se puede acceder a la cosa en sí mediante el arte.

Hegel aporta el concepto de la subjetividad absoluta, desde la que se puede acceder al en sí de las cosas.

Pero como les pasa también a Fichte, Schelling y Novalis, no es capaz de sacar la experiencia estética del ámbito del pensamiento, con lo que al final el conocimiento de la cosa en sí que se realiza en la subjetividad absoluta, se representa mediante el entendimiento.

---

<sup>3</sup> Más tarde, la tentación presente siempre en el hombre de utilizar el arte como forma de comunicar ideas o sentimientos, le lleva finalmente a experimentar un desarrollo básicamente comunicativo.

Con lo que se sigue representando el fenómeno del objeto (el objeto cosificado).

Schopenhauer consigue sacar la experiencia estética del ámbito del pensamiento. El sujeto no piensa el objeto, sino que lo vivencia con su cuerpo. No vivencia todos los objetos sino aquellos que le despiertan un interés especial.

Cuando el sujeto vivencia el objeto mediante la voluntad, entra en una especie de éxtasis (la conciencia mejor) provocado por la unión de la cosa en sí del objeto con el ser en sí del individuo.

En ese estado el sujeto se abandona al sobrecogimiento estético, se sitúa en un espacio y un tiempo distintos del newtoniano y siente como desaparece el suelo debajo de sus pies.

Schopenhauer consigue definir un modelo de experiencia estética objetiva perceptiva, muy próximo a como se produce. El problema de su modelo perceptivo (como separa el sujeto el fenómeno de la cosa en sí del objeto) lo soluciona más adelante Husserl, al considerar que el fenómeno acompaña a la cosa en sí cuando el sujeto percibe la cosa.

Su modelo de experiencia creativa presenta muchas más carencias, la primera, el camino de vuelta (la forma en que la vivencia que realiza el en sí del sujeto de la cosa en sí, llega a la conciencia) la resuelve Nietzsche. Considera que la imaginación del sujeto traslada la vivencia que realiza el en sí del sujeto del en sí del objeto, al entendimiento.

La imaginación subjetiviza la vivencia objetiva del en sí del sujeto, y luego el sujeto representa, para Nietzsche, la verdadera forma de la cosa.

Heidegger se basa en los modelos anteriores, para plantear un modelo de experiencia estética objetiva creativa al que se pueden poner pocas objeciones.

Su modelo incorpora la idea de Husserl: la cosa en sí acompañada del fenómeno de la cosa, despiertan un interés en el sujeto, quien las vivencia mediante la voluntad. De forma que el en sí del sujeto vivencia a la cosa en sí del objeto, que se transporta al entendimiento mediante la imaginación.

Y aquí llega la gran aportación de Heidegger, el entendimiento del sujeto no representa el en sí de la cosa, sino la vivencia que realiza el en sí del sujeto del en sí de la cosa.

El modelo de Heidegger casi define la experiencia objetiva con la que el ser humano puede llegar a la representación de la cosa en sí de la cosa.

Solo le faltó el paso final, solucionar la forma de representación de la vivencia. Cuando la vivencia de la cosa en sí es representada por el entendimiento la cosifica, con lo cual representa el fenómeno de la vivencia y todo vuelve a empezar.

Heidegger estaba ya muy cerca...

Se acercó a la objetividad de la obra de arte, pero a partir de él solo Gadamer y Adorno continúan el discurso objetivista, tras ellos solo queda un practicismo racionalista postmoderno, que anatemiza cualquier referencia a la cosa en sí de la obra.

Otra fuente de la segunda herramienta estética que utilizo para demostrar las tesis de la investigación, viene de los principales artistas que han desarrollado un cuerpo teórico a partir de su trayectoria creativa: Kandinsky, Stravinski, Klee, Schomberg, Valery y Oteiza.

Las ideas de todos ellos se mueven en torno a la necesidad de que la obra de arte se aleje del campo de la representación del fenómeno, y lo haga en el de la *cosa en sí*, para lo cual la razón responsable de la representación fenoménica debe mantenerse ausente.

Entre ellos hay un artista que resulta especialmente interesante singularizar para el desarrollo del estudio, el escultor vasco Jorge Oteiza, la tercera herramienta estética.

En la segunda parte del trabajo se estudia su singular bipolaridad objetivismo-racional/objetivismo-vivencial.

Oteiza dedica su vida profesional a explicar desde la racionalidad lo que conoce desde la intuición. Sus denodados esfuerzos los plasma en una serie

de escritos llenos de contradicciones, que son una contradicción en sí mismos. La bipolaridad entre razón e intuición, que marca tanto su obra escultórica como sus tratados estéticos, hace que Oteiza someta sus descubrimientos intuitivos a procesos de racionalización innecesarios. Sobre todo a partir de la influencia del Constructivismo.

Pero la originalidad de sus propuestas objetivistas en una situación histórica a caballo entre la Modernidad y la Posmodernidad, han supuesto una aportación indispensable a la investigación.

Oteiza fue un moderno en tiempos de descrédito de la Modernidad, realiza un viaje hacia el subjetivismo posmoderno desde los planteamientos objetivistas de las Vanguardias modernas.

El pensamiento y la obra de su última época, anticipa la nueva racionalidad que va a dominar el panorama estético, pero uno y otra no dejan de lado las premisas de las Vanguardias históricas, siempre la bipolaridad.

De esta manera se sitúa en un incómodo punto intermedio entre las Vanguardias de la modernidad y el racionalismo posmoderno.

En los años 40 y 50 del siglo pasado encontraba una pérdida de la pulsión estética que había movido las Vanguardias. El resultado eran unas obras superficiales que olvidaban la raíz metafísica del arte (a la que llama *materia abstracta*).

La *materia abstracta* como *lo propio del arte* de Kandinsky, es la verdad, la *cosa en sí* de la obra de arte, la que los artistas tienen que descubrir en cada época.

Considera que con la sustitución de la *materia abstracta* por un sucedáneo amanerado, se producía un falseamiento en el proceso de devolución al pueblo de los importantes avances estéticos planteados unas décadas antes por la Vanguardias.

Su entendimiento del debilitamiento de los planteamientos estéticos de la modernidad es coincidente con el de los grandes gurús del fin de la

modernidad, Warhol Cage y Beuys, quienes también plantean la necesidad de integrar el arte en la vida cotidiana.

Pero el objetivismo racionalista de Oteiza es contradictoriamente transcendental, lo que le se separa completamente del subjetivismo racionalista de sus contemporáneos precursores de la Posmodernidad.

Ignora las ideas del objetivismo vivencial a partir de Schopenhauer (su objetivismo permanece, como el de Hegel y Fichte, en el mundo del pensamiento) mientras que Warhol, Beuys y Cage retroceden más allá del racionalismo kantiano. No cuestionan ni la falsedad de la representación mental, que realiza el ser humano de los objetos.

Oteiza defiende la objetividad de la obra de arte, pero considera que el camino hacia ella, se puede transitar sin dejar de mano la racionalidad.

Crea sus obras desde la intuición, y nos quiere, y se quiere convencer que las realiza desde la racionalidad.

La violencia de este debate encarnado en Oteiza, es un motor de su constante y radical experimentación.

El resultado es un reguero de obras de indudable calidad, y unos textos en los que muestra un esfuerzo estéril, aunque de altura, donde manifiesta la incapacidad de resolución del objetivismo racionalista en el que vivía.

Su pensamiento estético evoluciona rápidamente, hasta llegar al vacío, a la nada y después de ver que tampoco en la nada se produce la esperada conciliación entre objetividad y razón, llega, a través de la nada, a dejar el arte, integrando su creación en la vida cotidiana.

Entiende que la profundidad del arte sale de lo inexplicable (su obra busca dar una solución existencial a lo inexplicable) pero necesita dar y darse una explicación racional a todo ello (necesita explicar lo inexplicable).

Al principio busca la esencia del arte en las fuentes del arte primitivo Precolombino, de ahí surge un ser transcendental el *ser estético* (la obra de arte).

Un ser trascendente que por un lado es independiente del artista que lo crea y del tiempo histórico en el que aparece, y por otro sólo surge a partir de la ecuación *existencial* (otra contradicción ecuación y vida) una ingeniosa fórmula matemática que sirve para crear al *ser estético*.

Más tarde encuentra la *materia abstracta* de su época a partir del Constructivismo de Malevich. En esta breve pero intensa etapa construye un discurso teórico basado en los desarrollos espaciales de distintos cuerpos; cilindro, esfera e hiperboloide, que sigue dando cobertura racionalista a unas obras que se mueven, como todas la de Oteiza, en la esfera de la intuición.

El *vacío*, supone la tercera gran aportación de Oteiza a la estética, entiende el vacío como la nada, la nada de la que sale el hombre y a la que tiene que llegar finalmente.

El *vacío silencia la expresión*, y atrapa el espacio, como los pequeños Crómlech vascos se apoderan del círculo de cielo que está sobre ellos.

Su obra es ya más espíritu que materia, se ha desmaterializado por un silenciamiento de la expresión. Va adelgazando progresivamente, y al final llega al vacío, donde considera que está contenido todo el drama existencial del hombre.

El descubrimiento del vacío, de la nada, como ser en sí de las cosas ya lo había planteado Schopenhauer, y como él, Oteiza ya no encuentra nada que añadir a la nada, y abandona bruscamente la escultura.

Con el brusco final de su trayectoria artística<sup>4</sup> termina su lucha entre la razón y la intuición. Deja un legado de estatuas intuitivas, verdaderas obras de arte, y un conjunto de tratados estéticos en los que intenta hacerse perdonar racionalmente, por la brillante traición a la razón que suponen sus obras.

---

<sup>4</sup> En 1959 Oteiza (1963) abandona la escultura con 51 años de edad. Su prematuro abandono lo justifica de una manera un tanto confusa.



## 2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN. PERIODOS ESTÉTICOS.

Con la aparición de la estética como ciencia independiente, a mediados del siglo XVIII,<sup>5</sup> comienza el periodo estético que denomino *Premodernidad estética*.

### 2.1. PREMODERNIDAD ESTÉTICA. LA ESTÉTICA COMO CIENCIA INDEPENDIENTE. DEL GUSTO AL JUICIO ESTÉTICO.

El concepto de estética premoderno se basa esencialmente en la conjunción de arte y belleza. Por primera vez se elabora una teoría suficiente del arte como valor autónomo. El pensamiento estético aparece desde la reflexión filosófica del arte como tal y su vinculación con la belleza.

Un modelo que permanece invariable durante toda la Premodernidad estética, hasta que Hegel (2007) determina la *muerte* del arte basado en la belleza.

En este primer periodo de la estética, el pensamiento se mueve dentro del marco subjetivista (la obra es en tanto que hay un sujeto que la observa).

El sujeto cualifica la obra y en último lugar la aprehende, haciéndola suya al proyectarse en ella.

La relación entre la obra de arte, el artista y el espectador pre modernos, se plantea en inicio desde el gusto y más adelante mediante el juicio estético.

#### 2.1.1. El gusto y el juicio del gusto. Escuelas Sensorial y Cartesiana.

Cuando se habla del gusto, en realidad se está hablando del buen gusto, en el campo de la crítica estética nadie lo hace desde el malo.

El buen gusto exige una sensibilidad estética, así en un determinado contexto se podía establecer una relación de confianza en el gusto de uno o varios sujetos determinados.

---

<sup>5</sup> El término estética fue introducido por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), y más tarde en su *Aesthetica* (1770).



La generalización social del gusto da lugar al fenómeno de la moda, pero el carácter de la moda, que tiene una cierta vocación de generalidad, es subjetivo, no mantiene su continuidad en el espacio y el tiempo.

No hay ningún elemento de objetividad en la moda, ya que se trata del punto de vista influyente de un sujeto o un grupo determinado de sujetos sobre los demás.

El gusto queda referido exclusivamente al punto de vista del sujeto, del gusto del sujeto que influye o contagia a su entorno, un gusto o una moda pasajeros, sin vocación de universalidad.

De hecho el gusto es el modo más subjetivo de aproximación a la experiencia estética, ya que depende de los sentimientos del sujeto, la parte más subjetiva de la personalidad del individuo.

Aun así el punto de vista del grupo con buen gusto suele elevarse al plano normativo. El buen gusto se impone a partir de unas normas subjetivas con vocación de ser objetivas.

En estas condiciones el debate se establece entre la subjetividad del gusto y la objetividad de las reglas.

Román de la Calle (2006) apunta:

*De hecho resuena aquí el eco de la diferencia planteada por Pascal entre l'esprit de finesse y l'esprit de géométrie, que, agudamente preanunciaba y tomaba ya parte en el debate que oponía entre sí la subjetividad del gusto (vía el sentimiento) y la objetividad de las reglas (vía la razón) (p. 24).*

El gusto en su acepción sensorial, pertenece al mundo de la intuición. Una intuición proyectiva ligada al inconsciente próximo, que funciona mediante evocaciones imaginativas. Mientras que las normas estéticas que preservan el buen gusto, pertenecen al de la razón.

Según el elemento que prevalezca en el gusto hay dos líneas de pensamiento fundamentales: la *Escuela Sensorial* y la *Escuela Cartesiana*.

La Escuela Sensorial reconoce el elemento emotivo del gusto ligado a la sensibilidad del sujeto, a sus sentimientos. Gadamer (1983) define este tipo de gusto como: (...) el razonamiento relativista y escéptico sobre la diversidad de los gustos (...) (p.73).

El francés Dominique Bouhours (1995), se adelanta a los criterios estéticos del momento y considera que el gusto sugiere primero de forma infalible lo que la razón descubre con posterioridad, una intuición importante en cuanto al orden de prelación entre los elementos que constituyen la experiencia.

Las ideas de Bouhours, suponen un paso intuitivo hacia el objetivismo estético, y se oponen a las líneas subjetivistas de la estética Cartesiana.

Para él, el gusto tiene un origen emotivo ligado, por un lado, a la sensación de placer y por otro, a las afinidades que mantiene el sujeto con el objeto (esta segunda característica del gusto también contribuye a la sensación de placer).

Como nos indica Bouhours las características del gusto lo alejan del discurso lógico discursivo. Con el gusto se siente la belleza y a la vez se la comprende inmediatamente.

En la misma línea de la estética del sentimiento, más tarde, Du Bos (2007) habla del sexto sentido en el que se basa el correcto juicio estético.

El sexto sentido, el sentido estético, es una forma de entender que la percepción estética no se ajusta a la forma de conocimiento normal. Du Bos intuye la percepción previa a la sensorial.

Algunos autores se empeñan en la búsqueda de las condiciones imprescindibles para la universalidad del gusto desde los estímulos sensoriales que recibimos de la obra. Beardsley (1990) pretende cambiar los valores de objetividad de los elementos que, hasta entonces, servían para valorar artísticamente la obra.

Sostiene que sentido y sensación son los fundamentos primordiales, cuando no exclusivos, de la coincidencia en las estimaciones estéticas, cuando hasta entonces era el análisis racional.

Entiende que la representación que hace el entendimiento del objeto es igual para todos, pero que esta circunstancia no añade nada a la experiencia estética del mismo.

La escuela británica, influida por Leibniz, considera que el gusto estético es un estado psíquico específico, asociándolo a un proceso afín a la acción de los instintos, algunos autores de esta escuela lo denominan el instinto estético. En esta definición del gusto volvemos a encontrar una referencia al sexto sentido de Du Bos.

Hay una serie de autores que referencian la experiencia estética a la belleza sublime y universal de la naturaleza. La obra de arte es tal en tanto sea capaz de representar su grandiosidad.

Baumgarten (1799) famoso por ser el primero en acuñar el término estética, se ocupaba de forma prioritaria en describir el contrapunto de la belleza en cuanto a facultad psíquica específica, deslindada del campo de la razón. La belleza había que buscarla, sobre todo, en la naturaleza.

Se trata de una intuición para la belleza contenida en la personalidad del sujeto, que se mantiene inerte hasta que se activa violentamente por reacción simpática a elementos, principalmente, de la naturaleza.

La Escuela Cartesiana reconoce en el gusto de la época su elemento ideal normativo. Más que del gusto en sí mismo, se refiere al juicio del gusto, ligado a una interpretación normativa y racionalista del gusto.

Con las reglas que establecen el juicio del gusto pasa lo mismo que con las modas, no dejan de ser más que imposiciones subjetivas de un grupo influyente sobre los demás.

En esta línea del gusto normativo se encuentran los principales representantes de la Estética Cartesiana. Que fue desarrollada ampliamente por Boileau (1674), J.P.Crousaz (1715) o por Batteux (1746).

Funcionan con el concepto sobrevalorado de la razón del siglo XVIII, que se aproxima a un modelo de perfección, una especie de sentido innato de lo que es justo, recto y adecuado.

Desde esa plataforma del *bon sense* imponen a la creación un carácter convencional (reivindicando para sí la voz de la mayoría y del gusto común).

Más tarde se eleva la plataforma para entender el gusto como la capacidad de discernir, no sólo lo bueno sino también lo mejor. En esta línea se encuentran en Francia Meré (1930) y Montesquieu (2006) y en Inglaterra Hume (2003) y Burke (2005).

Las normas estéticas del buen gusto de la época, se plantean en conformidad con valores experimentados y conocidos, por lo que llevan el mundo del Arte hacia lo institucional y académico.

Winckelmann (2011) centra la experiencia estética en el campo del juicio del gusto, la facultad de aprobar la sitúa entre la de conocer y la de desear, sería la aprobación o desaprobación que conferimos a todo lo dado, al conocimiento y a la moral.

Plantea de manera clara la relación entre naturaleza y arte. Idea el concepto del ideal, que determina el arte como una actividad espiritual que expresa la naturaleza, que trabaja a partir de la naturaleza, pero que no es naturaleza.

La naturaleza se representa, de un modo platónico, por formas y figuras bosquejadas en el entendimiento que configuran el ideal. El ideal, la obra de arte, tendrá sencillez y unidad.

Sencillez y unidad son elementos fundamentales de la belleza, que asciende con ellas a lo sublime, en ese momento, la belleza expresa lo universal y no lo estrictamente individual.

No cabe duda que el pensamiento de Winckelmann (2011) toca ya elementos de la obra de arte significativa que se repiten en la mayoría de los pensadores estéticos posteriores: la unidad de las partes en el todo y sobre todo la conciencia de universalidad.

La separación entre naturaleza y arte que aporta Winckelmann, le sirve a Mendelssohn (2014), para entender que el goce estético no tiene que ver con el conocer, tampoco con el desear.

Es un goce puro en sí mismo, que solo aspira a desarrollarse en su propia duración (más tarde Kant, en esa línea, considera que la satisfacción estética es desinteresada).

En la visión subjetivista general de la época hay matizaciones en el sentido de conceder algunos valores universales a las obras de arte. Leibniz (2013), Wolff en Merker (1967) o Baumgarten (1970), consideran el valor estético de las obras entorno a las ideas de la *unidad en la diversidad* o de la *perfección*.

Leibniz (2013) realiza una contribución relevante al pensamiento estético objetivista: el concepto de perfección y la expresión de la unidad de lo múltiple que lo define, concepto que todavía hoy constituye un elemento central de la estética.

El entendimiento de la obra como unidad supone uno de los parámetros objetivos para definir la obra de arte significativa.

Entre los parámetros que, poco a poco, van aflorando en distintos pensadores, se encuentra el conceder que el gusto es el primer elemento con que el sujeto se enfrenta a la experiencia estética.

Estos elementos van poco a poco creando un estado de necesidad de objetividad, que estalla cuando Kant separa la cosa en sí del objeto, de su apariencia.

En el nuevo modelo de conocimiento del mundo de Kant, las cosas ya no son entes en sí, sino fenómenos que dependen del sujeto para determinar su apariencia: las cosas aparecen porque alguien las percibe, el sujeto es el que determina su apariencia a partir de su estructura cognitiva.

Este modelo perceptivo flaquea cuando lo intenta extrapolar a la percepción de objetos artísticos. En su último tratado, *La Crítica del Juicio*, su subjetivismo empieza a flaquear y tiene que inventarse el concepto de lo *sublime* como superación del sujeto, para poder explicar donde no llega con su teoría del conocimiento.

Prefiere divagar sobre lo *sublime* a enfrentarse a la escurridiza *cosa en sí*, lo que quede del objeto cuando se eliminan el fenómeno y su representación, su gran descubrimiento estético, sobre el que pasa de puntillas.

La *cosa en sí* fue el sonido que dio voz al pensamiento estético posterior a Kant. La obra de arte adquiere valores estéticos universales, surge el objetivismo en la Estética.

Kant fue el último subjetivista de la Premodernidad, y el que abre las puertas de la Modernidad.

Con él la estética alcanza su independencia y su relación metodológica con las otras esferas del conocimiento.

Fue un filósofo que vio pocas estatuas y pocos cuadros, y que no tuvo la menor cultura artística, pero que entró a enfrentarse con el escurridizo mundo de la experiencia estética.

Su metodología fue aplicar su método de conocimiento crítico del objeto al conocimiento de la obra de arte.

El sistema crítico que desarrolla en la *Crítica de la razón pura* (1781), y más tarde en la *Crítica de la razón práctica*, le sirven para enfrentarse con el hecho artístico en su último tratado, la *Crítica del juicio* (1790).

Con ello Kant nos deja un legado fundamental en el mundo de la estética que se desarrolla en torno a tres aportaciones básicas:

- 1.- El hombre no percibe la cosa como es, percibe estímulos sensoriales provenientes de ella (fenómenos) que luego reconstruye en su mente.
- 2.- La percepción y análisis del valor de las obras de arte se realiza desde el *juicio estético*, cuando hasta ahora lo hacía desde el gusto y el juicio del gusto.
- 3.- El hombre no conoce el *ser en sí* de la cosa solo una apariencia de la misma. La *cosa en sí* es el residuo que queda de la cosa cuando eliminamos el fenómeno de la cosa y su representación.

Esta idea, la más importante desde el punto de vista de la estética, es la base del pensamiento estético posterior a Kant, y el fundamento de la consideración objetiva de la obra de Arte. Sin embargo Kant pasa sobre ella de puntillas.

Cuestiona totalmente las imágenes que se crea el sujeto. Las cosas dejan de ser consideradas representaciones objetivas de lo que son, para ser fenómenos que recogen los sentidos y representa el intelecto, para permitir al hombre tener una composición del mundo, sin llegar a saber lo que son en realidad.

La consideración que realizó Kant acerca de la percepción fenomenológica que realizan los seres humanos, fue una de las causas para que los artistas cuestionasen la visión del mundo que les llegaba a través de los sentidos.

Hay un antes y un después de esa aportación fundamental de Kant. Si los objetos no son como los vemos, ¿tiene sentido representarlos según la apariencia que recibimos de ellos?

El arte deja de tener sentido con los planteamientos con que había funcionado hasta entonces. En ese sentido Hegel, años después, proclama el fin del arte tal y como había estado entendido hasta entonces. El fin del arte basado en la representación y en la belleza.

Esta aportación fundamental de Kant la realiza en su tratado *Crítica a la Razón Pura* (1781), mucho antes de enfrentarse al hecho estético en la *Crítica del Juicio* (1790).

#### 2.1.2. El juicio estético.

La segunda aportación estética Kant delimita la experiencia estética a partir del juicio estético, tratando de establecer principios generales a casos particulares.

Considera el gusto como la capacidad para formular un juicio estético basado en una experiencia placentera, el juicio del gusto no sería meramente cognoscitivo pues sus razones son puramente desinteresadas.

En un Universo estético basado en un juicio estético realizado a partir del gusto subjetivo la existencia del objeto es irrelevante.

Solo importa la contemplación del sujeto que alcanza un estado de puro y *desinteresado* agrado, fundamentado en la constitución de nuestras facultades cognoscitivas.

Como recoge García Morente (1996):

*La naturaleza, pues, funda su conformidad con leyes en principios a priori del entendimiento, como facultad de conocer, el arte se rige en su finalidad a priori según el Juicio en relación con el sentimiento de placer y dolor (p.16).*

El Juicio estético se fundamenta en el sentimiento de placer o dolor del sujeto, sin importar el conocimiento del objeto, que no se ve afectado, por tanto, por las leyes *a priori* del espacio y del tiempo ni de las categorías, que completan el fenómeno para conseguir su representación por el entendimiento.

En el momento inicial de la experiencia el entendimiento no suministra ningún concepto, sino que la representación se relaciona *inmediatamente* con el sentimiento de placer o dolor del sujeto, esta relación de inmediatez es la que diferencia el juicio estético del juicio ético o moral, donde la relación con el sentimiento no es inmediata:

*El juicio de gusto es meramente contemplativo, o sea, es un juicio indiferente a la existencia de un objeto, y se limita a unir la índole del mismo con el sentimiento de gusto (placer) o disgusto (Kant, 1987, p.50)*

Kant entiende perfectamente la importancia de la *inmediatez* del juicio estético, el juicio se realiza con anterioridad, y en sustitución, del conocimiento y del juicio moral de la obra.

Si se produce el juicio estético, si se ha despertado ya el sentimiento de agrado o desagrado, la representación de la obra o su valoración moral (la parte racional del proceso) ya es irrelevante.



Kant separa sentimientos y razón, como elementos excluyentes en el juicio estético, se sitúa a medio camino del objetivismo.

Pero sentimientos y razón son dos elementos de índole subjetiva, y de dos elementos subjetivos no puede surgir una experiencia objetiva

Kant sigue jugando con los mismos dos elementos subjetivos que los filósofos anteriores de la Premodernidad: la razón y los sentimientos.

Pero la intuición de Kant le hace adelantarse muchos años a los demás respecto a la intervención de la razón en el juicio estético.

Considera la razón al margen del juicio estético, que se opera desde los sentimientos y de una manera inmediata.

Se acerca al modelo de experiencia estética que plantean más tarde los vitalistas Schopenhauer y Nietzsche.

En presencia de la obra el sujeto experimenta una relación inmediata de agrado o desagrado, que luego, más tarde, mediante la imaginación, relaciona con la representación mental de la obra.

Esa reacción inmediata tiene que ver con el interés de Schopenhauer, que también es inmediato y ajeno al proceso de conocimiento de la obra.

La unión de interés y conocimiento se produce después de haberse producido la percepción estética.

En lo que se equivoca Kant es en pensar que la primera relación entre obra y espectador, se produce mediante los sentimientos, lo más subjetivo del espectador, que inhabilita ninguna posibilidad de objetividad a la experiencia así planteada.

Está implícito en la intervención de los sentimientos que la satisfacción estética sea *desinteresada*, como considera Kant.

El carácter subjetivo del sentimiento estético no puede servir a conocimiento alguno, ni siquiera a aquel por el cual el sujeto se conoce a sí mismo.

Sin embargo el juicio estético tiene pretensiones de *universalidad*, ya que las apreciaciones estéticas las hacemos con la pretensión de que otros las aprueben y compartan. Para Kant es un juicio transcendental.

Con ello Kant coloca el conocimiento de la obra de arte significativa en una contradicción, entre el carácter totalmente subjetivo del juicio estético, y la pretensión de objetividad del sujeto que considera su gusto, como el *buen gusto*, y que espera que el gusto de los otros se acerque a ese *buen gusto* objetivo.

La universalización de su gusto que pretende el sujeto, es subjetiva porque no se refiere a los objetos, sino a la esfera de los sujetos que juzgan y sienten.

Pero como siendo subjetiva tiene pretensión de universalidad, exige un principio que hace del juicio estético un juicio *sintético a priori*.

Es sintético porque establece una relación entre la representación y el estado sentimental del sujeto (síntesis) y es *a priori* por su carácter de desinterés y sobre todo por su pretensión de universalidad.

Corrientemente objetivamos esos juicios y consideramos la belleza como una propiedad objetiva de las cosas mismas, pero Kant insiste en que los juicios estéticos tienen su base en el sentimiento del sujeto, y en el no hay nada que justifique esa objetivación.

Por tanto si la base de la determinación del juicio hay que pensarla solo subjetivamente, no puede ser otra cosa más que el estado del espíritu, que se da en la relación de las facultades de representar en juego libre.

Ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento, por tanto es un sentimiento estético en el que se subsume el entendimiento en la imaginación.

Pero Kant insiste en que el juicio del gusto es universal, de manera similar a como es el juicio del conocimiento.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En el juicio del conocimiento el sujeto recibe la información sensorial (el fenómeno) y realiza la representación del objeto mediante el entendimiento, pero hay unas formas a priori, el

Para resolver la contradicción busca una nueva forma a priori en el juicio del gusto: *la finalidad sin fin*, que resuelve la aplicación de su sistemática (en comparación con el conocimiento y el deseo), pero que sigue sin resolver el problema de la universalidad del juicio del gusto.

La imposibilidad que encuentra para resolver esta contradicción, le hace finalmente acuñar el término de *lo sublime*<sup>7</sup> para aquellos objetos cuya belleza es objetiva en sí misma, con independencia del observador que los contemple. El término de *lo sublime* lo reserva finalmente para lo *bello natural*<sup>8</sup>.

Lo sublime como sentimiento del juego libre entre la imaginación y la razón estaría dotado de objetividad como tal, fuera del límite de la comprensión y más allá de ese límite no se realiza la unidad de la intuición<sup>9</sup>.

La consideración de lo sublime lo deja para la naturaleza, pone más reparos para introducir lo sublime en la obra de arte.<sup>10</sup>

Lo *sublime* es una solución de emergencia impropia de Kant, que prefiere utilizarla antes de enfrentarse a *la cosa en sí de la obra*, y a *la cosa en sí* del espectador. Únicos elementos de objetividad de la experiencia estética.

---

espacio el tiempo y las categorías que al final uniformizan la percepción de los distintos sujetos dando como resultado la representación universal de los fenómenos.

<sup>7</sup> Lo sublime es lo más flojo de los planteamientos estéticos de Kant. Con ese subterfugio lo único que hace es evidenciar las lagunas del razonamiento que plantea.

<sup>8</sup> En su tratado *Teoría Estética* (1980) Adorno considera que Kant reserva lo sublime a lo bello natural por su desconocimiento del gran arte objetivo.

<sup>9</sup> Adorno (*Teoría Estética*, 1980) considera que en el concepto kantiano de lo sublime constituye una infiltración de lo moral dentro de lo estético. La lejanía al mundo del arte hace que Kant finalmente tenga que recurrir a mundos que le son más cercanos para explicar los aspectos estéticos que se salen de su sistemática racional de conocimiento.

La teoría de lo sublime anticipa en lo bello natural la espiritualización que el arte llevará a cabo. Lo que es sublime para Kant, es en realidad la autonomía del espíritu frente a la preponderancia de la existencia sensorial. También es interesante constatar como la teoría de lo sublime como límite de la comprensión humana genera una secularización en la concepción del arte.

<sup>10</sup> Nietzsche también llega a lo sublime como cenit del acto artístico, pero en su caso lo sublime supone un sometimiento artístico a lo espantoso y lo ridículo. Una descarga artística desde la náusea de lo absurdo.

La tercera aportación de Kant, la más importante estéticamente, fue *la cosa en sí* con que cuestiona, sin pretenderlo, toda la concepción del gusto subjetivo anterior a él y abre las puertas a las propuestas objetivistas de la Modernidad.

A partir del concepto de *la cosa en sí*, ya no es posible plantearse una estética, ni un arte ingenuos.

Sobre ambos campos planea la imposibilidad de tener conciencia de cómo son de verdad las cosas que nos rodean.

Kant abandona el enorme campo de posibilidades que se abre con la idea de la *cosa en sí*. La inteligencia más preclara de la Premodernidad no puede enfrentarse al abismo de irracionalidad que se abre a sus pies.

La captación de la *cosa en sí*, por la subjetividad la analiza Julian Marias (1999/2000)<sup>11</sup>:

*Cuando yo conozco algo, transformo, modifico la cosa en sí, que, como tal, es inadmisibile. Es contradictorio que yo conozca la cosa en sí porque cuando la conozco está en mí, ingresa en mi subjetividad, que la modifica.*

Al ser captada por el sujeto, se produce la pérdida de lo que es la cosa de verdad, se pierde la *cosa en sí de la cosa*.

La *cosa en sí*, la verdadera forma de la cosa, es lo único que puede dotar de objetividad a la obra de arte y por tanto al juicio que se establece sobre ella.

Con lo cual Kant pierde el elemento central, descubrimiento suyo, para el planteamiento de objetividad de la obra de arte.

A Kant sólo le faltó pensar, como Schopenhauer, en la posibilidad de que la cosa en sí entrase en contacto con el sujeto sin la intervención de su subjetividad (de su razón y sentimientos).

Algo muy difícil de pensar sin haberlo experimentado previamente en el proceso de creación de una obra.

---

<sup>11</sup> Conferencia del curso *Los estilos de la Filosofía*, Madrid, 1999/2000.

### 2.1.3. El racionalismo subjetivista de la Premodernidad.

Con la llegada de la Revolución francesa (1789), el Neoclasicismo se adoptó como el estilo propio de la burguesía frente al rococó aristocrático. Se constituye como la respuesta estética que adopta la Revolución, una respuesta que dura hasta 1830.

Fue la expresión del pensamiento de la Ilustración. Un pensamiento que se manifestaba en todas las formas y lenguajes posibles.

El contenido de las obras, formulado en una estética clasicista, debía cumplir una misión didáctica fundamental: comunicar al pueblo los nuevos ideales de la revolución.<sup>12</sup>

Confluían demasiadas condiciones para que el arte se desarrollara en libertad. Los artistas se olvidan de lo propio del arte para cumplir una función de pura comunicación intersubjetiva.

Con un estilo realista, el artista cumple su misión didáctica: comunicar al pueblo los nuevos ideales de la revolución



1.- *La muerte de Marat*. David. 1793.



2.- *La libertad guiando al pueblo*. Delacroix.

En este sentido, el Neoclasicismo representaría la aspiración a un orden regido por la razón, mientras que el Romanticismo representaría las igualmente burguesas ideas de libertad en un mundo dominado por el sentimiento individual.

---

<sup>12</sup> En torno al año 1760, Diderot afirmaba que la función del arte era educar y hacer que la virtud pareciera atractiva. Las obras por lo tanto debían tener una intención didáctica y moralizante.

La consecuencia fue un academicismo encorsetado que marcó las propuestas artísticas durante setenta años, en el estilo Neoclásico (de 1760 a 1830) y más tarde otros 40 años de un intento racionalista de luchar contra el academicismo desde una forzada anti-academia romántica.

Un escenario que lleva a Hegel a anunciar el fin del arte: *Considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros (...) algo del pasado* (Hegel, 2007. p.14).

Hegel supuso un enorme revulsivo en el mundo del pensamiento estético al cuestionar la existencia y la función de las obras de arte en la sociedad, tema incuestionado hasta entonces.

La estética aborda entonces, por primera vez, el sentido último de un arte que ya no es incuestionable, ha pasado la hora del arte ingenuo.

Se inicia el segundo periodo estético: la *Modernidad*.

## 2.2. MODERNIDAD ESTÉTICA. OBJETIVISMO MODERNO.

A partir descubrimiento de *la cosa en sí*, prevalece el objetivismo basado en la determinación de la verdadera esencia de las cosas, al Arte se le considera como una de las maneras, en muchos casos la principal, que tiene el hombre de acceder a esa esencia, a la *cosa en sí* de las cosas.

Dentro del objetivismo hay tres líneas principales de pensamiento, según la forma de entender *la cosa en sí*:

- La *materialista* de Helvetius (1984) y Holbach (2013) que deriva en el historicismo de Marx y más tarde de Dilthey (2013) que determina el *en sí* del sujeto a partir del *en sí* del exterior (da por sentada la preexistencia de un mundo objetivo).
- La *filosófica transcendental* de Fichte (2005) Schelling (2006) y Hegel (1935), que influye en las corrientes objetivistas más tradicionales, que determina el *en sí del objeto* a partir del pensamiento del sujeto (el mundo objetivo se conoce a través de la mente del sujeto).

- La *vivencial* de Schopenhauer (2004), que influye en Nietzsche (1991), Bergson (2007), en el existencialismo de Heidegger (2004) y Sartre (2005) y más tarde en el último filósofo moderno, Adorno (1980), que determina el en sí del objeto a partir de la vivencia que el sujeto hace de él (plantea hundirse en la vivencia de uno mismo para llegar al en sí objetivo de las cosas).

La idea de considerar al arte como la única actividad humana capaz de conciliar lo subjetivo con lo objetivo, la razón con la intuición, aparece en el primer romanticismo alemán.

Pensadores estéticos como Friedrich Schlegel en Bergman (1984), Friedrich Schelling (2005), Johann Wolfgang von Goethe (2004) y otros componentes del *Sturm und Drang*, plantean la posibilidad de trasponer los límites de la razón, a partir de una experiencia estética de carácter místico que se sustenta en una nueva fe en las posibilidades del ser humano.

Los románticos alemanes, que constituyen el centro del pensamiento objetivista, consideran decadente y disgregante el pensamiento positivista emanado de la ilustración.

El pensamiento idealista romántico, mantiene inicialmente un carácter subjetivo, para ir adquiriendo más tarde su sentido objetivo característico, según se iban produciendo transformaciones socio-culturales profundas.

En el romanticismo posterior a Kant, se advierte una nostalgia por el medievo, o incluso por el pensamiento presocrático en el caso de Nietzsche.

La obra *La cristiandad o Europa* (1777) de Novalis constituye un texto paradigmático de este subjetivismo romántico medievalista, enfrentado a la cultura iluminista emanada de la Revolución francesa.

El subjetivismo racionalista inicial evoluciona rápidamente hacia un subjetivismo transcendental que lleva a un objetivismo de corte ontológico.

El objetivismo estético, tiene un punto de partida en el concepto de Schelling (2006) de la intuición intelectual, un tipo de conocimiento que no puede conceptualizarse, que funciona de forma contraria al entendimiento, y que

necesita que la razón se anule en el proceso de conocimiento, ya que a ella le está vedado el acceso a lo absoluto.

El concepto de Schelling es heredero de la idea de Kant, en su *Crítica del juicio* reconoce que para el conocimiento de la cosa en sí, en el límite del conocimiento, es necesario utilizar la intuición intelectual, para llegar a la comprensión total de la cosa.

Schelling (2006) da un paso más que Kant, y considera que el arte es el saber que faculta al hombre para reconocer el absoluto.

De esta forma, a lo absoluto, entendido como unidad de lo subjetivo con lo objetivo, o mejor como acceso a lo objetivo a través de lo subjetivo, sólo se llegaría mediante el arte a través de la intuición estética, qué sería la materialización de la intuición intelectual.

Mientras a través de la intuición estética el hombre capta la totalidad original, con el entendimiento, sólo podría captar lo escindido y no las identidades originarias.

Para Hegel (1985) el arte pasa a ser un modo de captación de la verdad históricamente superada, y por tanto desvirtuada.

Fichte (1815) considera que el espectador encuentra en la experiencia estética de la obra una verdad que puede permanecer oculta incluso para el propio autor de la obra.

En este sentido Novalis (1977) afirma que la realidad del objeto sólo es accesible a través del éxtasis irracional del arte.

Con él se supera el discurso racionalista del sujeto que crea u observa y del objeto creado u observado, para Novalis el poeta es a la vez sujeto y objeto, yo y mundo y el arte la única vía posible de acceso al conocimiento del absoluto.

El tratado *Sistema del idealismo trascendental* (2005) de Schelling, que coincide con las ideas del primer Hegel, mantiene que a través de la subjetividad se puede llegar a la objetividad en un camino que se realiza de forma básicamente inconsciente.



El hombre llega al conocimiento del absoluto de forma inconsciente porque accede a él mediante la intuición, una facultad inconsciente que es alternativa al discurso conceptual.

Esta consideración romántica de la intuición versus imaginación es mal aceptada por la psicología freudiana de principios del siglo XX.

Freud (1996) considera que lo inconsciente no es una sustancia como creyeron los románticos, sino el carácter no consciente de algunas funciones psíquicas, básicamente ideas y sentimientos reprimidos.

Freud (1996) ve en esa consideración la cosificación del inconsciente que realizaban los románticos al alejarse de la psicología.

Un inconsciente sobrevalorado, en cuanto a que la verdad viene del inconsciente y la conciencia se reduce a un mero dique que impediría su libre fluir.

Esta objeción de Freud (1996) surge del equívoco de considerar que el inconsciente es solo uno (el inconsciente próximo) subordinado, en una recíproca interdependencia, a la conciencia.

Con lo que habría dos tipos de conciencia, la conciencia y ella misma reprimida. La relación se establece entre dos elementos compuestos de la misma sustancia.

Solamente sería admisible considerar que la conciencia actúa como represora de la imaginación y la creatividad, si no perteneciesen a un elemento consustancial con la conciencia. Eso es lo que afirma Jung al hablar de un inconsciente más profundo.

La gran aportación de Jung (1991) es considerar la existencia otro inconsciente, el inconsciente colectivo, que no mantiene ninguna sustancia común, ni con la conciencia ni con el inconsciente próximo.

Para Jung (1991) en esta parte de la psiquis se aglutinan los elementos más ancestrales y universales del hombre, anteriores a cualquier influencia cultural.

Realiza una aportación básica para el entendimiento de la objetividad de la obra de arte, un inconsciente colectivo donde reina la objetividad, uno de los últimos eslabones en se va fundamentando el concepto de objetividad de la obra.

La imagen más académica y seria de Jung.



3.- *Retorno al Origen*. Dibujo de Jung para el Libro Rojo.

Estos planteamientos, que colocan el fenómeno artístico en un plano alternativo o incluso superior al pensamiento racional, se desarrollan con radicalidad en Schopenhauer y Friedrich Nietzsche y más tarde en la heterodoxia estética de Martín Heidegger y Hans Georg Gadamer, en el pensamiento sobre el no pensamiento del primer Ludwig Wittgenstein, y en el complejo y coherente objetivismo estético de Theodor W. Adorno y la escuela de Frankfurt.

### 2.2.1. Planteamientos objetivistas.

En los planteamientos axiológicos objetivistas el objeto se mantiene independiente del sujeto, quien actúa como mera partera del ser que amanece al mundo.

A partir de presupuestos comunes existen discrepancias en el campo objetivista:

- El grupo de objetivistas *absolutos* dan por supuesto que una obra estéticamente significativa no se puede verificar objetivamente, solo se puede contemplar, y que la contemplación revela su constancia transcendente. Entre estos se encuentran los artistas de las vanguardias históricas, en especial Kandinsky, Klee y Picasso. Los filósofos con experiencia empírica en el campo de la creación, Schopenhauer, Nietzsche, Jung, Adorno, y otros pensadores estéticos relevantes como Heidegger, Gadamer, Read o Suzuki
- Los objetivistas empíricos, buscan fórmulas que permitan afirmar la perfección absoluta de una obra, en este sentido George Birkhoff (2009), defiende una belleza objetiva constante reflejada en una fórmula matemática que relaciona el todo de la obra con las partes que la constituían, estudios que tienen que ver con los realizados anteriormente por Leibniz, de forma que el valor estético de una obra dependía del máximo nivel de orden que se obtenga con la mínima complejidad.
- Los objetivistas *relacionistas* suponen el último paso del objetivismo, conceden un cierto protagonismo al sujeto, como actor o como observador en la experiencia estética, aunque sea subordinado al carácter de objeto en sí de la obra, pero con ellos ya empezamos a entrar en el relacionismo estudiado con anterioridad.

Se puede considerar el idealismo fenomenológico de Husserl dentro del objetivismo relacionista, ya que pone en el mismo plano la objetividad, el sentido óntico de la cosa y la validez óntica de la subjetividad humana.

Algunos pensadores de ascendencia marxista como Morawski critican estos maximalismos objetivistas, argumentando la falta de razones que aportan para justificar el valor de la obra valuada, Morawski aduce que la única razón expuesta es la declaración del valuator.

El problema es que Morawski juega en otra liga distinta, en la de pensadores estéticos sin experiencia empírica en la creación de un objeto estético.

Un club qué nunca podrá llegar al entendimiento pleno del acto estético.

Entre los pensadores estéticos del siglo XX que no han tenido una experiencia en el campo de la creación, también se encuentran planteamientos objetivistas, lógicamente más ligados a la hermenéutica de la obra, que a su creación.

En este campo resulta concluyente Gadamer (1983) que plantea el espíritu absoluto a partir de que la identidad del sujeto consigo mismo, plena autotransparencia, total cancelación de toda extrañeza de ser otro.

Dilthey, el más objetivista de los historicistas (2013) plantea también un concepto de *espíritu absoluto* universal, pero considera que es la conciencia histórica la que responde a ese ideal, una conciencia que ve los acontecimientos bajo el prisma del espíritu absoluto.

También Heidegger recoge el concepto hegeliano del *espíritu absoluto*, entiende que:

(...) *la universalidad del espíritu absoluto comprende todo el ser en una historicidad absoluta, en la cual se incluye la naturaleza como una construcción del espíritu* (Gadamer citando a Heidegger, 1983, p. 306)

Entre objetivistas menos radicales, se encuentran *fenomenologistas* como Mikel Dufrenne, *formalistas neo-existencialistas* como Louis Lavelle, *estéticos empiristas* como Theodore Greene y la escuela polaca liderada por Ingarden y Galecki.

Estos autores aportan algunas razones para justificar el carácter objetivo de la obra de arte, se basan en algunos rasgos artísticos que se mantienen en las obras significativas, estos rasgos los particularizan, sobre todo, en la relación armónica entre el todo y las partes de la estructura general de la obra.

Dentro de un objetivismo de corte más sensorial se mueven otros *fenomenologistas* como Max Scheler (2014) que entiende que al valor del arte se llega por intuiciones emocionales que detectan las cualidades específicas (objetivas).

Las ideas de Scheler se mueven en la contradicción de otorgar valores de objetividad a lo que es más subjetivo del hombre: sus emociones.

Hay otras escuelas de pensamiento que ligan la objetividad del objeto artístico a su estructura formal, entendiendo que determinadas características formales de la obra es la que la dotan de una incuestionalidad estética.

En esta línea, Ingarden planteaba el carácter absoluto de los valores de un objeto:

*Los valores existen en tanto que cualificaciones particulares de ciertos objetos, los cuales se distinguen por su armonía y su excelente estructuración. No son accesibles para cualquiera sino sólo para personas capaces de alcanzar criterios especiales, raramente satisfechos, por lo que respecta a sus particulares disposiciones perceptivas (Ingarden, 1997, p.23).*

Este planteamiento objetivista limita tanto la posibilidad de que cualquier persona sea capaz de crear una obra de arte como de percibirla.

Kandinsky (1996) también consideraba que el arte significativo no estaba al alcance de cualquier receptor:

*Por aquel tiempo me hacía aún la ilusión de que el espectador se enfrentaba al cuadro con el alma abierta y queriendo escuchar un lenguaje congenial. Existen espectadores así (no son una ilusión) pero son raros como pepitas de oro en la arena. Existen incluso espectadores que sin tener un contacto personal con el lenguaje del cuadro se entregan a él y reciben sus riquezas. Yo he encontrado personas así. (p. 8)*

Es interesante entender como Ingarden (1970) distingue los valores artísticos, las técnicas creativas que producen el carácter objetivo de la obra, de los valores estéticos, más ligados a la percepción, que determinan la respuesta adecuada en el espectador.

Para Ingarden la entidad consustancial de la obra de arte significativa, su objetividad, es independiente de la experiencia incidental y del juicio evaluativo.

El objeto estético nace como producto en sí, de forma independiente a que alguien le contemple, mientras que la experiencia estética es inconcebible hasta que el objeto haya tomado forma.

Se comprueba como dentro del campo objetivista se dan planteamientos formalistas, que califican a la intuición de elemento meramente subjetivo, cuando para los objetivistas vivenciales constituye el único camino hacia el encuentro azaroso y casual con el objeto estético.

Theodor Adorno (1980) considera equivocado suprimir la intuición de entre los elementos que actúan de forma objetiva en el acto estético, no sólo la considera el elemento fundamental en el proceso de creación de la obra significativa, sino también en la trayectoria de investigación del artista.

La intuición es el machete que desbroza la senda, la que abre el camino de la profundización en la subjetividad del creador hacia la subjetividad absoluta hegeliana.

Tanto el objeto como el sujeto deben ser estudiados como fenómenos, pero en la fenomenología trascendental recupera el concepto de la subjetividad absoluta de Hegel, y subordina el grado subjetivo de la vida cotidiana a la subjetividad trascendental que entiende al sujeto y al objeto el yo originario del sujeto.

Husserl (1901) aporta un interesante estudio fenomenológico de la subjetividad trascendental, retrocede más allá de la actualidad de la conciencia referente hasta la universalidad de una producción que es única, y que puede medir la universalidad de lo producido.

A la subjetividad del mundo cotidiano, Husserl (2009) opone la *subjetividad trascendental* que es el *yo originario*, siguiendo la línea hegeliana.

Hegel (2007) ya había desarrollado en su *Fenomenología* la correspondencia estructural de vida y autoconciencia, es con la vida como se produce la transición entre conciencia y autoconciencia.

Más tarde la vida como elemento transformador de lo subjetivo en objetivo, constituyó la base del objetivismo de Schopenhauer y Nietzsche.

En esta línea el sentido transcendental del universo heideggeriano da a la hermenéutica un sentido más universalista. La pertenecía del intérprete al objeto coge con Heidegger (2000) un sentido concreto y perceptible.

Con su tesis de que el ser mismo es tiempo, la estructura de la temporalidad aparece como el ser de la subjetividad, y el que la dota de objetividad.

La posición heideggeriana eleva la crítica radical de Nietzsche al platonismo, de forma que se produce una superación del planteamiento transcendental moderno, con lo que se abren las puertas del subjetivismo postmoderno.

Curiosamente quienes desmontan la filosofía tradicional por considerar que abusa de la necesidad de justificar todo desde el mundo de la razón, abren las puertas al periodo más racionalista de la historia de la humanidad.

#### 2.2.2. La objetividad del arte de la Modernidad. Las Vanguardias históricas.

Dentro del objetivismo se encuentra el periodo más fecundo en investigación estética: las Vanguardias Históricas. Un periodo con una densidad de grandes artistas sorprendente.

El pensamiento de los artistas más significativos que dejaron constancia de su pensamiento estético (Kandinsky, Klee, Valery, Schomberg, Oteiza...), se mueve en el ámbito de objetivismo ontológico o del vivencial.<sup>13</sup>

Realizan la traducción al lenguaje del Arte de los presupuestos de los filósofos objetivistas, así Kandinsky (1996) denomina *lo propio del arte* a la esquivo *cosa en sí*, a la que considera lo único que realmente importa en la obra.

La necesidad de llegar a *lo propio del Arte*, lleva sus investigaciones plásticas a vaciarse de contenido icónico.

Kandinsky no para hasta llegar al Abstracto,<sup>14</sup> junto con el Cubismo la aportación estética más importante de las Vanguardias.

---

<sup>13</sup> Llamo objetivismo ontológico al que busca el ser estético de la obra mediante el conocimiento, en la escuela de Fichte, Hegel o Schelling, y objetivismo vivencial al que lo busca vivenciándolo en la pre conciencia, en la línea del pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche o Adorno.



Con el abstracto, el arte se aproxima al *objetivismo vivencial*, al no existir ya en la obra ningún elemento de la representación consciente que realiza el entendimiento humano.

Solo hay formas y colores liberados de las formas apriorísticas del espacio y el tiempo y de las categorías.

La técnica del Action Painting, se basa en que la acción continúa del sujeto frente al soporte, se realice sin la intervención de la conciencia.



4.-.Festival Aangeschoten Wild 2013.

Ya solo queda un paso para que aparezca la obra que presenta la cosa en sí liberada de la conciencia, y para que llegue ese paso es necesario una Segunda Guerra Mundial y la aparición de un nuevo centro del arte contemporáneo fuera del continente europeo.

---

<sup>14</sup> Kandinsky descubre el abstracto de forma accidental. Una mañana regresó a su estudio, en donde había dejado en el caballete un cuadro que estaba al revés, observó la pintura sin ninguna referencia familiar. Y se dio cuenta de que era lo que llevaba tiempo buscando. La evidencia de *lo propio del arte* se le manifestó porque prácticamente ya lo tenía elaborado.



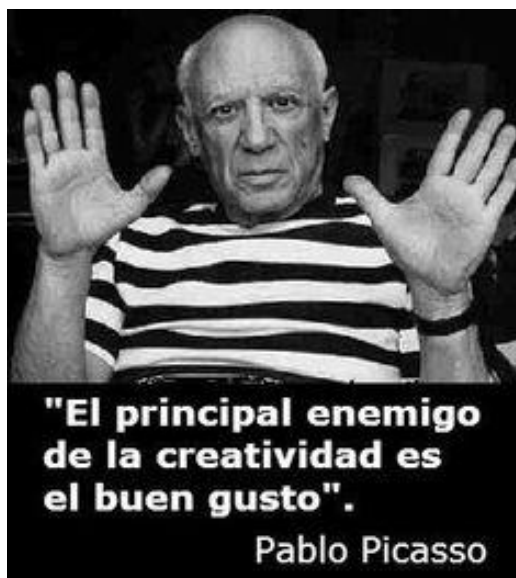
El impulso estético que surge en Nueva York permite que se desarrolle el objetivismo más schopenhaueriano, el más radical que se plasma artísticamente en la última vanguardia moderna: el Expresionismo abstracto.

Bajo los dictados de Greenberg y Rauschemberg, un grupo de artistas llevan al extremo la concepción del arte como vivencia. El resultado es una obra expresión de la voluntad liberada de toda razón.

Plantean la obra como un proceso, sin ideas previas ni sobrevenidas. La anulación de la conciencia en todo el proceso, para evitar que ninguna idea contamine el proceso, se consigue mediante la técnica del Action Painting.

El Expresionismo Abstracto supuso la cumbre del objetivismo en el arte, y como en el caso de Adorno, su canto del cisne.

Otro artista fundamental Picasso<sup>15</sup>, da la impresión en sus obras de realizar un proceso más intelectualizado. No nos dejó ningún tratado estético pero resumió, con eficacia de poeta (pocas frases, y enorme claridad) su visión del proceso creativo:



5.- Citas Celebresde Picasso.

*Yo no busco encuentro; el principal enemigo de la creatividad es el buen gusto; si tan sólo pudiéramos sacar nuestro cerebro y usar solamente nuestros ojos; la pintura es más fuerte que yo, me hace*

---

<sup>15</sup> Citas celebres Picasso, [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com).

*hacer su voluntad; hay que tener una idea de lo que vas a hacer, pero debe ser una idea vaga; en el arte hay un gran porcentaje de casualidad y un pequeño porcentaje de saber utilizarla; y yo no voy a las formas, las formas vienen a mi.*

En estas frases se siente el vértigo de la creación, Picasso explica su mundo estético como un escenario en el que hay que anular la razón para que aparezca la forma.

Hace continuas referencias al encuentro fortuito pero inevitable con lo importante del arte, cuando se busca hay que darle la oportunidad de que aparezca.

Kandinsky elaboró un discurso objetivista mucho más elaborado:

*El movimiento aparentemente arbitrario de formas y colores sobre el soporte obedece a un principio que es lo único artístico y lo único esencial, el principio de la necesidad interior que lleva al artista a ignorar todos los elementos ajenos a la consecución del objeto artístico (Kandinsky, 1996, p.71)*

Plantea tres causas místicas de las que nace la necesidad interior:

1.- *Lo subjetivo. Ahondamiento en la subjetividad del creador. Todo artista expresa lo que le es propio, (elemento de la personalidad), en una búsqueda interior en la que incorpora al proceso artístico su imaginario personal.*

2. *Lo propio de su época. El estilo como valor interno, constituido por el lenguaje de su época. Corresponde a la necesidad de estar abierto a las aportaciones exteriores que abran puertas en la subjetividad del artista.*

3.- *Lo propio del arte en general: elemento de lo puro y universalmente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, y que como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo (Kandinsky, 1996, p.72).*

Los dos primeros elementos de la necesidad interior pierden su importancia y urgencia desde la perspectiva de los siglos y los milenios.

Kandinsky en su abstracción lírica alcanza la estructura que forma *lo propio del arte*.



6.- Sin título. Wassily Kandinsky.

Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*, 1996) consideraba que sólo el tercer elemento, lo puro y eternamente artístico tiene vida eterna, no pierde sino que gana fuerza con el tiempo.

Cuando el artista llega a este tercer estrato se aleja del entendimiento de sus contemporáneos:

*Cuanto más fuerte sea la participación de los dos primeros elementos en una obra de arte “actual” tanto más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos: Por eso a veces tienen que pasar siglos hasta que el sonido del tercer elemento llegue al alma de los hombres* (Kandinsky, 1996, p.73)

El predominio del tercer elemento dará la medida de la densidad del artista, la obra de arte que crea se sitúa fuera del tiempo y del espacio, en el mundo objetivo de lo puramente artístico.

En la primera causa de Kandinsky, el artista conecta con su imaginario particular, como paso previo inevitable para llegar a lo que es propio del arte, lo general, en el desarrollo artístico va diferenciando lo puro y eternamente artístico de los otros elementos.

Es más, los elementos de personalidad y del estilo de la época pueden resultar un freno para acceder al arte auténtico, a partir de un cierto momento de la trayectoria de un artista.

Como Kandinsky, Klee considera al artista como un mero instrumento en manos del arte.



7.- *The Angler (Der Angler)*. Paul Klee

La consecución del proceso de la necesidad interior, la obra de arte, es definida por Kandinsky con términos similares a los que utiliza Oteiza para definir el *ser estético*: (...) nace por vía mística, al separarse del artista adquiere vida propia y se convierte en un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. (Kandinsky 1996, p.76).

Oteiza también diferencia perfectamente la subjetividad y objetividad de los elementos que constituyen la necesidad interior:

*El elemento personal y temporal son de naturaleza subjetiva. Toda época quiere reflejarse, expresar su vida artísticamente. El artista a su vez quiere expresarse y elige sólo las formas que le son espiritualmente afines. Poco a poco se va formando el estilo de la*

*época, es decir una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puramente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo (Oteiza, 2009, p.74).*

Por tanto, piensa Oteiza, la necesidad interior mantiene la ineludible voluntad de llegar a expresar finalmente lo objetivo, que se manifiesta hoy de una manera y mañana de otra.

También Francis Bacon<sup>16</sup> resume su proceso creativo desde el proceso sin ideas previas, en la acción de arrojar material sobre el soporte para que este le devuelva la obra terminada, en esta frase condensa los conceptos de coherencia interna de la obra, de desarrollo casi independiente del sujeto que la crea, que planteaban Schomberg y Paul Valery.

2.2.3. El fin del objetivismo moderno. El tránsito al subjetivismo de la Postmodernidad.

Durante los dos tercios iniciales del siglo XX hay una gama de posicionamientos estéticos que van desde el objetivismo de corte ontológico, heredero de las corrientes de pensamiento que surgen a partir de Nietzsche hasta el subjetivismo más radical, heredero de las corrientes del racionalismo positivista que llega hasta Kant.

Entre estas dos opciones enfrentadas hay situaciones intermedias que admiten un cierto grado de objetividad en la experiencia estética, pero mediatizada por los condicionantes estéticos, psicológicos o sociales del creador o del espectador.

Además, están presentes los condicionantes de tipo histórico, que en forma de circunstancias afectan tanto al objeto, como a los sujetos de la experiencia estética.

---

<sup>16</sup> Idea de Bacon extraída del video de la exposición antológica del artista británico realizada en el museo del Prado de Madrid en febrero del 2009.

## Planteamientos subjetivistas

El subjetivismo heredero del clima racionalista del siglo XXVIII, adquiere su cima con el pensamiento kantiano, pierde fuerza en el XIX a partir de Hegel, pero se recupera con fuerza en el XX, llegando a constituir la opción más válida con el desarrollo del fenómeno postmoderno a partir de los años setenta del siglo pasado.

En el XX las ideas subjetivistas vuelven con fuerza. Gozan de buena salud en diversas escuelas de pensamiento, principalmente dentro de la escuela semántica y entre los psicólogos metidos en la investigación estética.

El subjetivismo de la escuela semántica arranca, en opinión de Gadamer (1960) ante la resistencia del pensamiento heredero de algunas ideas de Wittgenstein, al objetivismo de la filosofía moderna.

La invalidez de algunos de los cimientos de la estructura de pensamiento de la modernidad, es lo que llevó a muchos pensadores a los cauces de la filología.

Dentro de la escuela semántico-lingüística se encuentran, en la primera mitad del siglo XX, Ogden y Richards (1964) que diferencian claramente el lenguaje emotivo del referencial, el Círculo de Viena, que mantenía que los juicios de valor no podían ser ciertos ni falsos, (una especie de declaración metafísica) y A. Ayer (1971) que coincidía con el Círculo de Viena en que el juicio de valor tiene carácter “no preposicional”.

El principal impacto en la estética de la escuela semántico-lingüística, llega tras la segunda guerra mundial con la publicación de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein (2008), quien planteaba conceptos abiertos con límites imprecisos en sustitución de definiciones rigurosas.

Indica que tal o cual objeto, en un momento determinado y debido a un cierto grado de parecido familiar entre ellos, podrían clasificarse como obras de arte.

Aunque algunos autores como Morris Weitz (2004) mantienen que la filosofía lingüística no es fundamentalmente subjetivista, no se puede olvidar que la premisa de Wittgenstein (2008) sobre los *conceptos abiertos* estimula en la dirección del psicologismo.

La concepción de la experiencia estética con carácter de un psicologismo relativizador fue argumentada por J. Segal, W.Witwicki y M.Wallis.

Sus planteamientos axiológicos están muy próximos a los positivistas proyectivos del XVIII, consideran que los valores estéticos son estrictamente una cuestión de la experiencia individual, por tanto no son verificables en el objeto, cambian según quien realice la experiencia estética.

Como consecuencia, la *belleza* de un objeto depende de que satisfaga a alguien en un momento determinado. ¡Más de un siglo después de que Hegel anunciara el fin de la belleza como valor en el arte, todavía se especula sobre si tiene un carácter más o menos objetivo!

Segal (1972) considera que no puede haber criterios objetivos sobre la *belleza*, pues en tal caso podríamos identificarlos en todos los objetos calificados como bellos, sino que la *belleza* de ciertos objetos se corresponde mejor con nuestro estado de ánimo que otros.

Tanto Segal como los demás relativistas se mueven en un camino pre kantiano en su análisis de la experiencia estética.

Estas concepciones relativistas deben también mucho al hedonismo y al emocionalismo, buscan su justificación en alguna peculiaridad del placer o de la emoción estética, en todas ellas el objeto, la obra de arte significativa, queda eclipsada por la experiencia estética del sujeto.

Vuelven al reduccionismo de la dicotomía razón-sentimientos, que ya había demostrado sus contradicciones desde Kant.

Entre los que dan un carácter psicológico a la experiencia estética, predominan en el siglo XX los seguidores de un psicologismo relativizador, la versión extrema del subjetivismo, donde el objeto, la obra actúa como mero reflejo de la estructura psicológica del espectador, que se proyecta en la obra.

Freud (1996) expone su satisfacción del anhelo, una teoría sobre el desarrollo de la experiencia estética desde el punto de vista del sujeto.

Según esta teoría la experiencia se desarrolla con la agrupación de tres elementos: *empatía*, *satisfacción del deseo* e *ilusionismo*. La *empatía* con el objeto se realiza de una manera consciente, mientras que la *satisfacción del anhelo* se produce de una forma inconsciente, el *ilusionismo* se puede ejercer consciente o inconscientemente.

Algunos autores incluyen a Jung en la escuela subjetivista psicológica, nada más lejos de la realidad. El concepto que tenía Jung del arte, emanado de la praxis de la pintura y el dibujo, es radicalmente opuesto a los planteamientos subjetivistas.

Su pensamiento estético se puede resumir en la siguiente exposición de corte netamente objetivista:

*El arte es una especie de innata unidad que se apodera de un ser humano y lo convierte en su instrumento. El artista no es una persona dotada de libre albedrío que busca su propio beneficio, sino un arte que permite hacer realidad su propósito a través de él* (Jung, 1991, p. 13).

Hay otros autores que defienden también, más adelante, una interpretación subjetivista proyectiva del valor artístico como Ducasse (1944) su entendimiento de la experiencia estética es proyeccionista, muy próxima al positivismo racionalista donde considera que el sujeto aporta los *sentimientos cosificados* (emociones comunicativas y expresivas) al objeto en cuestión.

Más tarde en *El arte, los críticos y usted*, (1958) se había convertido al relativismo psicológico, considerando que a cada experiencia singular e instantánea se le reconoce capacidad determinativa del valor artístico.

El pensamiento estético de E. Bullough (2011) se mueve en parámetros similares, Bullough desarrolla la teoría de la *distancia psíquica*, esta distancia que se debe establecer entre el espectador y la obra es la adecuada para desarrollar la experiencia estética. La experiencia se mueve entre nuestros intereses personales y las referencias sociales del objeto de arte, un punto de vista que se desarrolla dentro de un subjetivismo de corte más moderado.



Los planteamientos subjetivistas entienden la experiencia estética del sujeto como componente fundamental del valor estético del objeto, de manera independiente a si este valor pueda existir y bajo qué premisas.

Planteamientos relacionistas e instrumentalistas.

El *relacionismo* se encuentra a caballo entre el subjetivismo y el objetivismo, intenta relacionar de forma adecuada la objetividad objetual con la subjetividad del creador o del observador en la experiencia estética.

En la dialéctica que se establece entre el objeto y el sujeto es donde encuentra Adorno el punto de mayor interés de la experiencia estética, es un planteamiento relacionista que incluye, sin contradecirlo, en su concepto objetivista del proceso artístico.

Para Adorno (1980):

*(...) el salto cualitativo que hace que la obra de arte se aproxime al límite de su enmudecimiento es la consumación de su carácter antinómico, la dialéctica entre la subjetividad del autor y la objetividad de la cosa, que son aparentemente contradictorias pero que se funden en el proceso (p.165)*

Para Adorno, como para Hegel, la subjetividad del autor se aleja mucho del concepto que tienen de ella los subjetivistas, y esa subjetividad sublimada en el proceso es la que se funde con la objetividad del objeto, que no es otra cosa que el reflejo de la subjetividad absoluta del creador en la obra.

Más pragmático que el *relacionismo* se encuentra el *relativismo sociológico*, al que Beardsley en Beardsley, Monroe, Hospers, John (1990) califica de *instrumentalismo*. Se basa en que grupos sociales diferentes decidirán sobre cuestiones estéticas también de manera diferente, y aunque una mayoría coincida en valores, es seguro que otros grupos o estratos sociales discrepan, aun así la investigación debe optar por los gustos colectivos frente a los individuales.

El mayor exponente del *instrumentalismo* es George Boas (1950) que afirma que la aparición y consolidación de un conjunto de valores estéticos se debe a

las mistificaciones de los expertos, al esnobismo y a la inercia del hábito. Al final, una vuelta a la imposición premoderna del gusto de unas élites, que crean tendencia en determinadas situaciones espacio-temporales, sobre los demás.

De manera que los valores estéticos son tan insubstanciales que cabe considerarlos meramente instrumentales, poseedores de significación para determinadas personas en determinados momentos. Se basa en la respuesta cambiante de los gustos frente a determinadas obras maestras.

El argumento fundamental de los instrumentalistas se vuelve en su contra cuando se comprueba que en circunstancias y en épocas diferentes se han valuado de manera similar determinados objetos estéticos.

Wittgenstein (2008) utiliza los argumentos del relacionismo (tendencia identificable en sus *Investigaciones filosóficas*) en el tratamiento de mirar un todo artístico, y en el establecimiento de la diferencia entre la percepción total e inmediata de objetos estéticos de la empleada en el análisis de fenómenos no estéticos.

El relacionismo de Wittgenstein ha sido minimizado o ignorado por sus seguidores, que prefieren su naturalismo lingüístico, más subjetivista.

En su tendencia instrumentalista Wittgenstein (2008) se declara contrario a cualquier idea de lo hermoso, ya que eso implicaría la aceptación de una serie de criterios permanentes y objetivos, por el contrario los criterios axiológicos se circunscriben a un entorno o bien a una determinada cultura en un periodo determinado.<sup>17</sup>

La influencia de Wittgenstein y de su escuela ha sido enorme, entre sus seguidores en el campo de la estética destaca Morris Weitz (2004a). En su opinión solo es posible valorar con un concepto abierto del arte, ya que el arte sólo se define arbitraria y gratuitamente en los estrechos límites de un momento de la historia, mediante la operación de *mirar* e indicar ciertos aspectos elegidos, (relativismo psicológico).

---

<sup>17</sup> El Wittgenstein relativista de *Investigaciones filosóficas* (1953), tiene poco que ver con el del *Tractatus* de 1921. En 30 años pasa de admitir implícitamente la postura objetivista, A ser el padre del subjetivismo lingüístico.

También comenta Weitz (2004a) que el concepto de arte se basa en propiedades comunes y que la concepción estética de estas propiedades la comparten personas de un determinado ambiente cultural, en una visión etnocéntrica de la postura relativista sociológica.

Las afirmaciones de Weitz se pueden asociar con las de los neopositivistas, para los cuales los valores de una obra de arte son sólo proyecciones de estados emocionales de los espectadores.

Weitz (2004b) reacciona frente al marco establecido por la crítica de su época para la evaluación de una obra de arte, este modelo parte del contexto histórico de la obra y pasa por analizar el modelo estructural, en sus múltiples aspectos y estratos y necesita finalmente el historial de los enfoques valuativos aplicados a la obra.

Encuentra este marco demasiado cerrado, coincide con Boas en no permitir que la valuación estética fundamental rebase la categoría de simple declaración de intenciones en la línea de Wittgenstein.

Weitz (2004b) no está de acuerdo con el rigor formal del método crítico establecido, pero no se sale del campo conceptual en que estaban sus colegas. Simplemente objeta que planteasen juicios cerrados. Sin considerar que el problema esencial de este marco de referencia crítica, y de la mayoría de los que están establecidos, es que no hay margen para el asombro.

Menos radical que Weitz, Ziff (1953), hace constancia de los continuos cambios en la idea del arte, la postura de Ziff da una orientación mucho más sociológica que la de Weitz, y encuentra algunas afinidades generalizadas del valor estético.

Para Ziff, algunas piezas maestras, como *el rapto de las sabinas* de Poussin poseen una compleja estructura formal, cuyos méritos, para una serie de espectadores de origen muy diverso le hacen ser un objeto de arte significativo.

## Planteamientos historicistas

Los planteamientos *historicistas* de valoración de la obra de arte, confían en una especie de consenso estético universal emanado de la lógica de los procesos históricos.

Esta corriente de pensamiento adquiere mucha vigencia a partir del planteamiento político y estético de Karl Marx, en donde el hombre como forjador y heredero de su historia, subsume su subjetividad en una objetividad obtenida como suma de subjetividades (la objetividad histórica).

La corriente historicista mantiene, por tanto, que hay una especie de objetividad de los valores artísticos más ligada a aspectos de desarrollo socio-histórico que a aspectos de psicología humana.

En este sentido Droysen (1983) mantiene que la consideración que tiene una obra de arte por parte de la historia es superior a la interpretación psicológica de individuos aislados. La interpretación psicológica se puede considerar como un momento subordinado en la comprensión histórica.

Otro punto de vista lo aporta Arthur Child (1973) al afirmar que aunque los individuos difieren en sus interpretaciones de los valores por causas sociales (extra estéticas), estas variaciones son secundarias si se comparan con la objetividad de los valores preservados y confirmados en toda la historia de la cultura.

Plantea la necesidad de reemplazar el relativismo exacerbado de Chambers, Boas y Kellet<sup>18</sup> por las predisposiciones fundamentales de la biología humana hacia determinadas propiedades artísticas.

Estas propiedades artísticas serían aquellos rasgos relativamente objetivos que se han valuado desde la época de su creación como valores estéticos.

Child (1973) se aleja del historicismo exacerbado con su aceptación de la existencia de valores estéticos objetivos. Pero piensa que es la historia la que

---

<sup>18</sup> Boas (*Pegaso sin alas*, 1950) resume el pensamiento relativista respecto a los juicios estéticos. Para él son modas artísticas en continua evolución sometidas a los cambios de un gusto mediatizado por cuestiones ideológicas (clasistas), sociales, religiosas, políticas, morales...

pone a cada uno en su sitio, que la perspectiva histórica evita las confusiones que pueda provocar la inmediatez de un planteamiento estético determinado.

Como apunta Moranski (1977):

*(...) permitir que la opinión de nuestros días prevalezca en todos los casos sobre los indicios del pasado, es acceder a que el subjetivismo se nos cuele por la puerta trasera, regalándole además unas credenciales sociológicas (p.66)*

El punto de vista historicista de Morawski (1977), que quiere ser objetivo y sociológico, se topa con la elección de qué valores estéticos son los que se repiten en la historia del arte, ante esto opta por afirmar su escepticismo acerca de la permanencia absoluta de cualquier valor, y su negativa a que las cuestiones axiológicas puedan resolverse para siempre.

Morawski se remite a la filosofía marxista, para resolver el escollo fundamental con el que se encuentre su pensamiento historicista.

Marx (1844) plantea:

*Los sentidos del hombre social no son los mismos que los del hombre asocial. La riqueza de la sensibilidad humana subjetiva (oído musical, aptitud para apreciar la belleza de formas, en resumen sentidos capaces de expresar satisfacciones humanas, sentidos que se confirman a sí mismos como facultades esenciales del hombre), solo puede cultivarse o producirse mediante la riqueza del ser esencial del hombre, objetivamente revelada (p. 108)*

Plejanov (1900) como Marx, también considera que la predisposición estética que tiene el hombre solo se desarrolla en un contexto social.

Marx (2005) considera que el valor de un objeto se encuentra en su estructura íntima, y que ninguna estructura se forma de una manera fortuita sino que es parte de un proceso.

Intuye la importancia del proceso en la gestación de la obra de arte significativa y de cómo esta es sólo una parte del proceso de formación de la obra como

suma de las distintas estructuras que surgen en el proceso que constituye parte o toda la trayectoria de un artista.

Entre los seguidores del historicismo que también propugnan un análisis estructural del carácter del objeto, se encuentran los lingüistas estructuralistas como Saussure, más próximo al objetivismo, el círculo de Praga y Jakobson, y los estructuralistas antropológicos (Levi-Strauss y la escuela francesa).

Pero, como afirma Gadamer (1983) el que reconoce realmente el problema epistemológico que implica la concepción histórica del mundo frente al idealismo, es Wilhelm Dilthey.

Se mueve en el horizonte de problemas del idealismo alemán, pero analizados a la luz de la nueva filosofía de la experiencia propia de su siglo, una continuación del espíritu clásico-romántico bajo la reflexión de la investigación empírica<sup>19</sup>.

En este plano Dilthey (2013) considera que el hombre en la historia está determinado por la relación entre la individualidad y el *espíritu objetivo*, entendiendo como se vincula la fuerza del individuo con aquello que es previo a él: *el espíritu objetivo*.

Su idea de que lo que hace posible el conocimiento histórico es la homogeneidad del sujeto y el objeto, le coloca en un estado intermedio entre la prevalencia subjetiva del sujeto y la objetiva del objeto.

La construcción del mundo histórico no puede ser una recopilación de hechos obtenidos empíricamente e incluidos luego en una referencia valorativa, sino que su base es más bien la historicidad interna propia de la misma experiencia estética.

La experiencia estética la concibe Dilthey como la particular forma de fusión entre *recuerdo y expectativa*. Un recuerdo autónomo que se funde con la expectativa que plantea el objeto de la experiencia.

---

<sup>19</sup> Con ello se opone a la filosofía de los valores del neokantismo a la que considera dogmática, como dogmática piensa que es la filosofía del empirismo inglés.

Es un proceso vital e histórico, el modelo de Dilthey (2013) no es la constatación de hechos, sino un todo que llamamos experiencia y que se adquiere en la medida en que hacemos experiencias.

En la experiencia la individualidad se conoce más profundamente a sí misma, en cuanto que entiende los fenómenos del mundo como objetivaciones de su subjetividad.

Las conformaciones objetivas de la subjetividad profunda, son para la historia objetos de autoconocimiento del hombre, las obras de arte significativas son jalones históricos para el conocimiento de lo común en los seres humanos.

El ser jalones históricos de detección de lo que hay de universal en los hombres, las dota de un contenido que Gadamer (1983) utiliza para entender que el significado de la historia del arte, está al servicio del ser del espíritu y del conocimiento de la verdad.

En lugar de ser el peso de la historia la que condiciona la experiencia artística, es la propia experiencia la que nutre a la historia hacia un saber que pueda alcanzar la objetividad.

El historicismo de Dilthey constituye una aportación al modelo de experiencia estética que plantea Nietzsche. No llega al entendimiento de la secuencia de prevalencias de las diferentes etapas de la experiencia estética del alemán, pero añade un elemento nuevo al conocimiento de la naturaleza de las obras de arte: el *recuerdo* histórico que mantiene en el hombre la experiencia.

La situación del recuerdo histórico en el proceso perceptivo dependerá de en qué lugar de la psiquis del hombre se halle ese recuerdo, y de las asociaciones inconscientes que realice en ella.

La visión objetivista del arte como alternativa y superación de la razón, es hegemónica en el siglo XIX y en el siglo XX, y llega hasta que la posmodernidad hace tabla rasa con la modernidad, y deja de lado la concepción intuitiva del arte.

La posmodernidad parte de un relativismo ecléctico que al final se decanta, en la segunda oleada posmoderna, por el racionalismo conceptual.

### 2.3. POSTMODERNIDAD ESTÉTICA. SUBJETIVISMO POSTMODERNO.

Los planteamientos iniciales del subjetivismo de la postmodernidad, se basan en las formas, pero no en el fondo, del movimiento Dada, sobre todo del artista Marcel Duchamp.

La Caja Brillo de Warhol, relaciona el mundo de la publicidad con el arte, supone una comunicación intersubjetiva más cerrada que el Urinario de Duchamp. Informa unívocamente al espectador que cualquier objeto descontextualizado puede ser una obra de arte, pero no lo hace de una manera crítica.



8.- Brillo Boxes. Andy Warhol.

Mientras los dadaístas critican el arte de consumo descontextualizando un objeto de uso común (un urinario, una rueda de bicicleta) lo colocan sobre un pedestal y lo llaman Arte. Los artistas del Pop Art sacralizan el arte de consumo y elevan al artista a los altares del Mercado. Consideran que cualquier objeto, con tal de que hubiera sido tocado por la mano genial de un artista es una obra de arte lista para ser consumida por el Mercado.



La fábrica de objetos tocados por el artista, situado en la quinta planta del número 231 de la calle 47 Este en Midtown, Manhattan, Nueva York. funcionó entre 1963 y 1968, fecha en la que Warhol trasladó The Factory a la sexta

El sujeto vuelve a ser el protagonista de la experiencia estética, que se reduce a una pura comunicación intersubjetiva, sobre todo a partir de la segunda oleada de la Posmodernidad en los años 90, periodo al que algunos autores denominan Supermodernidad.

El asunto de la cosa en sí, la verdadera forma de la cosa, la verdad de la cosa, se elimina completamente del debate estético.

Nadie habla del contenido de verdad de la obra de arte, ni siquiera de su coherencia interna. Son temas que se apartan sin tocarlos mínimamente, hablar de ellos da un sesgo de anticuado a quien los plantea.

El artista comunica una idea simple al espectador, y para ello utiliza cualquier medio, incluso la intervención en la propia obra del espectador. La obra ya no se observa sino que el espectador forma parte de ella.



9.- Rirkrit Tiravanija, sin título (demonstración no. 145) 2007.

El arte se entiende desde su valor como comunicación entre la razón del artista y la del espectador, una comunicación en la que el espectador se vuelve

protagonista no sólo en la percepción de la obra, sino también en la ejecución de la misma.

Así sucede en los proyectos de las *teorías de espectador* de Michael Fried o Mieke Bal, o en aquellos que convierten al espectador en el núcleo de la obra de arte (por ejemplo, en los trabajos de Rirkrit Tiravanija o Vanessa Beecroft) o en otras modalidades de los “artistas sociólogos”, “antropólogos”, “archiveros” o “etnógrafos”.

La participación del espectador en la obra no significa que el espectador la esté vivenciando internamente, aunque en ese momento *viva* en ella.

El consumidor estético que se conmociona con las obras hasta los años 80 desaparece en favor de un consumidor deseoso de intervenir en la obra.

El carácter subversivo que pretendía dar el movimiento Dadá a sus obras se traslada a un espectador potencialmente subversivo: el espectador-usuario de las formas.

Se plantean exposiciones en las que el espectador adquiere una obra completamente abierta, una obra hecha pedazos, que luego podrá ensamblar libremente en su casa.

Los años finales del siglo pasado y los principios de este suponen el auge completo del subjetivismo.

El debate estético queda aplazado para nuevas concepciones de objetividad de la obra ligadas a una situación histórica diferente de la actual.

Adorno (1980) hace responsable a Kant de la asunción generalizada del carácter subjetivo o irracional de lo estético. Algo que está en la base de la decadencia actual del pensamiento estético, de la falta de seriedad o del olvido con que la empresa del conocimiento, el trabajo del concepto, se relaciona con lo estético.

Con Kant se establece una nítida separación entre concepto y arte, segrega el gusto de la representación intelectual de la obra. La progresiva radicalización que ha alcanzado en el siglo xx esta idea, piensa Adorno, han llevado tanto al

arte como al pensamiento estético a un subjetivismo que hoy amenaza su propia existencia.

El proyecto moderno había demostrado que era capaz de generar su propia autocrítica dentro del paradigma de la modernidad. Nietzsche, y más tarde Wittgenstein, Heidegger y Gadamer o por último Adorno y Walter Benjamin, señalan las fisuras de la modernidad.

Para Gianni Vattimo en Vattimo G., Rovatti. P.A. y Amorosso L. (1988) son los resultados de la reflexión de Nietzsche y Heidegger sobre el fin de la época moderna lo que ha dado más cuerpo a la posmodernidad, en especial la teoría nietzscheana del eterno retorno y la problemática heideggeriana del rebasamiento de la metafísica.

Una reflexión incompleta, Nietzsche y Heidegger acaban con la confianza en la capacidad ilimitada del pensamiento humano. Pero lo hacen porque ponen el foco en otro sitio, en el ser en sí del hombre y del mundo, algo sobre lo que la Posmodernidad pasa sin detenerse.

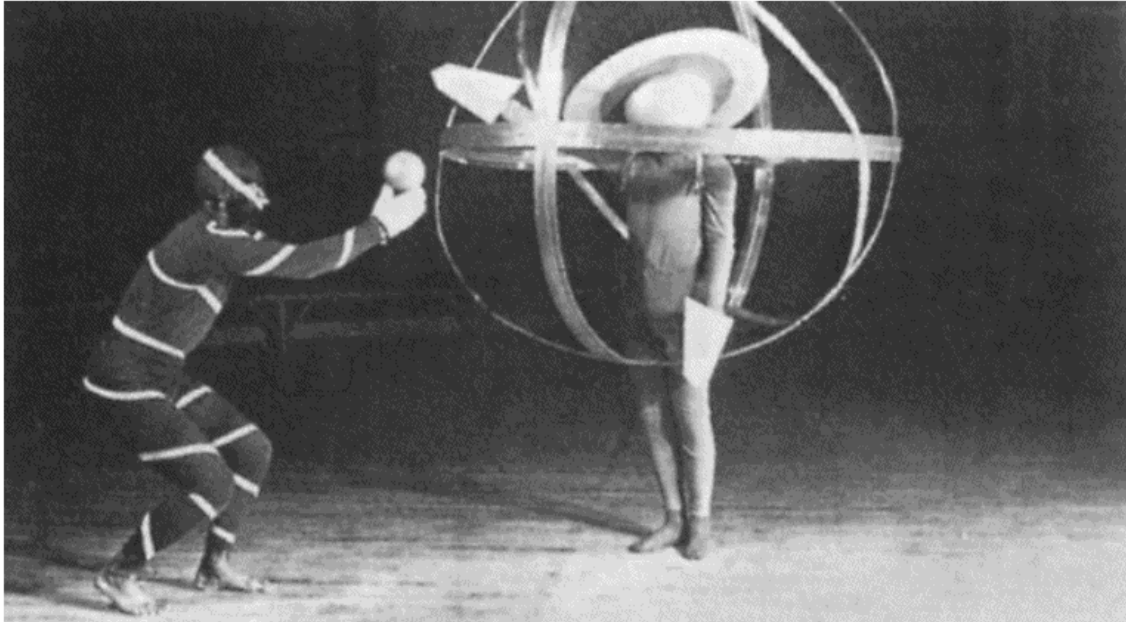
La Posmodernidad deconstruye el proyecto moderno, para crear un halo de subjetividad general, que cubre el panorama de escepticismo intelectual y artístico.

Un mosaico de propuestas diversas con un horizonte estético versátil, cuyo común denominador es la huida de cualquier estética sistemática, conmocionan los cimientos de la estética moderna universalista

Amalgama de pensamientos dispersos, que debe su éxito a contener una serie de planteamientos comunes de reacción al pensamiento moderno.

A partir de la crítica de aspectos indeseables de lo moderno: ascetismo, falocentrismo, autoritarismo, culto al genio, minimalismo estético, culto a lo ultimísimo..., señala Fredric Jameson (1991) se cuestionan todos los significantes de la modernidad: utopía, proyecto, mito, experiencia, formación, avance del pensamiento.... que parecen destituidos, extenuados, desgastados, necesitados de una reformulación radical.

En Black Mountain John Cage y Merce Cunningham realizaron uno de los primeros happenings de la historia. Rauschenberg comenzaba a dejar sus óleos en blanco. Gracias a esa pintura John Cage encontró inspiración para crear su obra más importante, y una de las piezas más revolucionarias de la música, 4:33, pieza musical que consiste en cuatro minutos y 33 segundos de silencio



10.- Performance de John Cage y Merce Cunningham en Black Mountain.

Los sueños de la Modernidad han sido reemplazados por la sensación del fin de casi todo. De la ideología, del arte, de las clases sociales. Y por las crisis: del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar...etc.

Una situación que parecía tan sólida, como para resistir el desmontaje de algunos de los pilares de la Modernidad, sin ser conscientes que arrojaban todo lo conseguido al abismo Neoliberal de la Postmodernidad. Como señala Fredric Jameson (1991):

*De esta forma, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en filosofía, las formas finales de representación en las novelas, las películas de los grandes auteurs o la escuela modernista en poesía (como esta se institucionalizara y canonizara en las obras de Wallace Stevens) son todas consideradas como el florecimiento extraordinario y último de un impulso del auge modernista que terminó y se consumió en ellas. La enumeración de lo que ha ocupado su lugar se torna empírica, caótica, heterogénea: es Andy Warhol y el arte pop,*

*pero es también el fotorrealismo y, más allá, el “nuevo expresionismo”; en música, es el momento de John Cage, pero es además la síntesis de estilos clásicos y “populares” de compositores como Philip Glass y Terry Riley (...) (p. 15).*

Como señala Moraza en Moraza J.L, Duque F., Vega A., Aguirre P. (2010): *Más que una crisis de modernidad, lo que probablemente esté en crisis sea la propia noción de crisis, que provoca una apoteosis acrítica y posproyectiva (p.83), y como resultado la falta de referencias éticas y estéticas.*

El inicio de la Postmodernidad, finales de los 70, principios de los 80, es un periodo de creatividad desbordante.



11.- *Schemberg también escribe*. 1976. Carlos Alcolea.

La crisis de la noción de crisis se traduce en dos momentos de la posmodernidad:

- Un primer momento caliente de crítica de la modernidad, en los años ochenta, en el que se arrincona el término moderno.

En este primer momento se produce una reacción radical a los planteamientos estéticos de la Modernidad.

Los planteamientos de Warhol adquieren plena vigencia, se empieza a generalizar el subjetivismo racionalista que preconizaba el artista americano bajo los auspicios dadaistas de Duchamp.

Pero todavía se admitía un cierto eclecticismo en las propuestas artísticas. El Mercado todavía dejaba un hueco a planteamientos diferentes del ultra-racionalismo imperante.

Se produce un momento de creatividad desbordada, en España es el momento de Alcolea y los Esquizos, y de los mejores momentos artísticos de Campano, Navarro-Valdeberg, Albacete...

Las primeras ediciones de ARCO presentan una disparidad de propuestas de calidad, muy distintas de la uniformidad del racionalismo globalizado que tan mal ha encajado con el carácter de los artistas españoles.<sup>20</sup>

- Un segundo momento de reinención de la misma modernidad, la llamada *nueva vía*, que da un enorme campo al multiculturalismo, que tiene en el mercado su horizonte último, y que tacha de anti moderno a todo lo que se oponga a los procesos de modernización.

En la segunda oleada, que llega hasta nuestros días, se produce una vuelta radical a la subjetividad, el objeto pierde su condición de obra de arte significativa en sí misma, y su valor artístico depende del mercado.

El mercado ocupa el protagonismo estético, el artista poco a poco deja de ser imprescindible en la experiencia estética

Para Aguirre (2004):

(...) podemos observar dos oleadas de lo posmoderno, una primera crítica con el modernismo y que abogaba por lo descentrado, lo aleatorio, lo rizomático, lo heterogéneo y lo múltiple, es decir un posmoderno de la apropiación, la cita, el pastiche, la deconstrucción, la crítica al mito y a los grandes relatos, y un segundo posmodernismo actual de la búsqueda de las diferencias, lo vernacular, lo alternativo, el hundimiento en la búsqueda de la memoria, la estética racionalista, cualquier clase de revisión del pasado (p.172).

---

<sup>20</sup> El arte español ha defraudado las expectativas internacionales que había levantado en los años ochenta. El dinero público que se invierte, por primera vez, en su difusión, solo sirvió para promocionar las propuestas artísticas que se ajustaban a lo que se llevaba en el mercado internacional. (nota del autor).

Obra presentada por Joseph Beuys para la Documenta 6 de Kassel. Se trata de una de las primeras obras totalmente conceptuales, una pura comunicación intersubjetiva no objetual. Un claro ejemplo de subjetivismo racionalista. (El proyecto Corredor Verde del Este, se sustenta en la plantación de 7.000 robles).



12.- Performance de Beuys en la Documenta de Kassel de 1977.

Simón Marchan Fiz enumera algunos de los planteamientos comunes de la primera oleada de posmodernidad centrados en las causas que considera más evidentes de desmoronamiento de la modernidad en el arte:

*(...) el desmoronamiento del progreso en las artes, la pérdida del entusiasmo por lo novedoso, el quebrantamiento del experimentalismo y el cambio de paradigma estético* (Marchan Fiz, 1988, p.305).

La cuarta causa que enumera Marchan Fiz no es sino la plasmación estética de las tres anteriores, que ya indican lo que se va a apartar el posmodernismo del camino de búsqueda de la objetividad de la obra de arte, es más, lo que se va a apartar de cualquier búsqueda.

El resultado es una vuelta a la subjetividad en la experiencia estética, pero no una subjetividad fruto de la confianza en el progreso del arte, como hemos visto que se produce en los comienzos del modernismo (en la Premodernidad estética) al hilo de la ilustración, sino fruto de la desconfianza en la posibilidad del progreso del arte.

En la segunda oleada la relación entre el sujeto y la obra recupera el gusto, y sobre todo el impacto intelectual como base del juicio estético del observador.

La percepción que se realiza es de tipo proyectiva, (el sujeto se proyecta en la obra), con lo que se fomenta la intersubjetividad, la obra como comunicación directa entre el autor y el espectador.

Hay una pérdida en el interés por el debate estético sobre la objetividad o subjetividad de la obra de arte, y no se admite ningún valor ontológico universal en la obra de arte.

El valor de la obra se determina en función de un entramado en el que predomina el criterio de una serie de expertos, comisarios, directores de museos de arte contemporáneo, galerías de arte y fundaciones, que controlan el poder mediático al servicio de los fondos de inversión, nuevos dirigentes de un mundo globalizado, árbitros del nuevo estatus en el que el único valor de objetividad estético es el del dinero (la obra de arte como valor especulativo).

Zukerfeld desenmascara la verdadera esencia del “arte light” que fue, según el artista mucho más que una tendencia estética:

No seamos ingenuos. Fue la objetivación de todo un sistema de pensamiento. Fue la imposición de un aparato vaciador de contenidos. Una trampa muy bien diseñada, donde el arte funciona como un aliado del consumo, como un elemento identificador, y que por lo tanto, es utilizado y manipulado por las terminales ideológicas de poder para poder percibir sus objetivos (Zukerfeld, 2003, p. 15).

Desde ese lugar, Jacoby (2003) alertaba sobre los peligros de un poder ajeno a los artistas que dictara el tipo de obras que deben producirse para formar parte del circuito globalizado del arte. Defendía, de este modo, la autonomía artística frente a los requerimientos de los espacios de exhibición y las instituciones financiadoras internacionales, tomando como ejemplo el accionar de curadores extranjeros que recomendaban a los artistas argentinos politizar su arte y descartaban obras que, según sus criterios, no eran lo suficientemente radicalizadas.



Como resultado final se entiende a la obra de arte como mero vehículo de comunicación, perdiendo su valor intrínseco (*lo propio del arte*) hasta llegar a desaparecer en el arte No-objetual.

El pensamiento pos metafísico de Jürgen Habermas plantea la génesis de la intersubjetividad a través de la comunicación oral:

*(...) se establece un proceso circular en el que el desaparecido sujeto trascendental no deja tras de sí hueco alguno. Por una parte los sujetos se encuentran ya siempre en un mundo lingüísticamente abierto y estructurado y se nutren de los plexos de sentido que la gramática le adelanta. En este aspecto el lenguaje se hace valer frente a los sujetos hablantes como algo previo y objetivo, como una estructura de condiciones de posibilidad que en todo deja su impronta. Pero, por otro lado, el mundo de la vida lingüísticamente abierto y estructurado no tiene otro punto de apoyo que la práctica de los procesos de entendimiento en una comunidad de lenguaje (Habermas, 1990, p. 85).*

El posmodernismo lingüístico de Habermas argumenta que el lenguaje moldea nuestro pensamiento, y por tanto que no puede haber ningún pensamiento sin lenguaje. Así que, concluye, es el lenguaje lo que crea literalmente la verdad.

Esta afirmación heredera de los planteamientos lingüísticos de Wittgenstein, no contradice la base con la que el primer Wittgenstein determina que el pensamiento sólo se puede traducir mediante el lenguaje, pero deja al margen lo que este primer Wittgenstein del Tractatus, consideraba como lo más importante de su aportación teórica: todo lo demás que no se puede expresar mediante el lenguaje, lo que no se puede pensar.

De ese magma es de donde el artista puede extraer una verdad que tenga un carácter más universal. En lo que no se puede pensar encuentra lo no mediatizado por su intelectualidad subjetiva.

Para el pensamiento posmoderno, la verdad es cuestión de perspectiva o contexto más que algo universal. Desde ese prisma, de nuevo, el hombre no

accede a la realidad, a la forma de lo que son las cosas, sino solamente a la apariencia que percibe.

### 2.3.1. El fin de la búsqueda de la verdad en el arte.

Jean-François Lyotard (1987), aporta una definición escéptica de lo postmoderno: la incredulidad hacia las metanarrativas.

Ejemplos de metanarrativas son las interpretaciones teleológicas de la historia de la humanidad, como puedan ser la Ilustración y el Marxismo.

Desde este planteamiento Lyotard pretende desmontar el pensamiento moderno, las metanarrativas se han convertido en insostenibles.

No se resigna al subjetivismo absoluto, sugiere la existencia de una verdad objetiva, qué debido a su limitada capacidad de conocimiento, los humanos no pueden llegar a comprenderla, nunca serán capaces de conocerla.

En otras palabras, no hay certeza en las ideas, solamente mejores o peores interpretaciones de las cosas.

Por tanto, no hay verdad porque la misma cultura ha evolucionado de tal manera que se plantean una pluralidad de verdades y esto hace pensar que no hay una verdad fuerte sino que solamente se tienen impresiones subjetivas acerca de lo que es la verdad.

Afirma que la verdad no está más en el centro de la teoría sino que la verdad aparece y se manifiesta en los márgenes.

La imposibilidad del acceso a la verdad, la falta de confianza en la capacidad humana de acceder a una auténtica experiencia estética, le lleva Lyotard a plantear la sustitución de la verdad por la utilidad:

*(...) las prácticas artísticas carecen de paradigmas consistentes y ya no se recurre a modelos legitimadores en las obras. Éstas responden a las variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas. No existe otra prueba de que las reglas sean buenas como no sea el consenso de los expertos. Y este consenso ha*

*antepuesto la búsqueda de la utilidad a la de la verdad* (Lyotard, 1987, p. 44).

Los pensadores más consistentes de la posmodernidad, como Habermas, o la corriente francesa contemporánea de Bataille a Derrida, pasando por Foucault, mantienen en común la desconfianza en el desarrollo progresivo del pensamiento del hombre y en el progreso del arte.

La Modernidad se puede caracterizar como un periodo dominado por la idea del desarrollo progresivo del pensamiento.

Esta idea base de la evolución del pensamiento y del arte moderno, se pone en cuestión en primer lugar por algunos pensamientos Nietzscheianos e intuitivistas que en el paradigma posmoderno forman una amalgama con una conjunción ecléctica de conceptos tomados del Pragmatismo anglosajón y de Heidegger.

Llegando a un tipo de pensamiento posmoderno en el que caben temáticas dispersas, el individuo se libera de las ilusiones y de las utopías de la modernidad, centradas en la búsqueda de un futuro utópico, y puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus gustos.

Es la muerte anunciada de la idea de progreso, lo postmoderno quiere sustraerse a las lógicas del desarrollo y sobre todo a la idea de superación crítica.

La primera causa de superación de la modernidad que plantea Martin Fisz, la pérdida de progresividad en el arte es, como vemos, uno de los factores más determinantes del cambio de paradigma de la estética posmoderna.

La idea de superación, tan importante en la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el que lo nuevo se apropia del fundamento-origen.

La Posmodernidad termina con el concepto de superación, qué ya habían denunciado como decadente Nietzsche y más tarde Heidegger, quienes se negaron a proponer una superación crítica del pensamiento europeo, que

hubiera supuesto permanecer prisioneros de la lógica del desarrollo propia de ese mismo pensamiento.

Así para Vattimo (1998) la enseñanza de Nietzsche y Heidegger: *Nos brindan los instrumentos para captar el sentido emancipador del fin de la Modernidad y de su concepto de la historia* (p.82)

El pensamiento de Vattimo (*Las aventuras de la diferencia*, 1998) está encaminado a responder qué significa pensar después de Nietzsche y Heidegger, *guías espirituales* de la Postmodernidad. Y en los que encuentra un punto común en cuanto a la cuestión de la subjetividad.

Cuando habla de *la cuestión de la subjetividad* se refiere a la crisis de la filosofía moderna a partir de Descartes. Del paradigma del sujeto cognoscente de la filosofía moderna que ocupa el centro del Universo y lo convierte en el *señor del ser*.

A partir de Nietzsche y Heidegger, Vattimo despide la subjetividad modernista y cambia el hombre seguro de Descartes por un *ser arrojado al mundo*

Sin embargo el pensamiento *estético* de Nietzsche y Heidegger, redondea la línea del objetivismo *vivencial* que comienza Schopenhauer. Sin ellos el entendimiento de la experiencia estética objetiva no sería posible.

El pensamiento subjetivista de la Postmodernidad se apropia de la deconstrucción de la filosofía tradicional de la Modernidad que realizan Nietzsche y Heidegger desde la objetividad. Pero corre un tupido velo sobre la objetividad estética que establecen.

Las propuestas estéticas posmodernas no son deudoras de estéticas anteriores, ya que tanto el progreso artístico definitorio de la modernidad como el objetivismo estético de los *guías espirituales* no son aceptables para el nuevo paradigma posmoderno.

La estética postmoderna da la espalda al periodo de investigación más importante de la historia del arte, en el que se ha producido una sucesión ininterrumpida de diferentes corrientes de pensamiento estético.

Las distintas vanguardias y tendencias de la Modernidad atribuyen al arte una evolución o avance lineal, esta situación, vista desde la Posmodernidad, conduce hacia ningún lugar.

### 2.3.2. La vanguardia del mercado.

La deconstrucción de lo moderno se produce en claro enfrentamiento al planteamiento del arte objetivo propio de las vanguardias: contra la vanguardia como proyecto insatisfecho, y contra la modernidad más ortodoxa y triunfante.

Es a finales de los años setenta del siglo XX, cuando se plantea el descrédito generalizado de las vanguardias artísticas, y el escepticismo sobre la sucesión de ismos y de alternativas excluyentes en el arte.

Esta situación lleva a una segunda declaración de la muerte del arte, qué en vez morir, como con Hegel, para poder eliminar la belleza como valor estético en la obra, elimina a los artistas al considerar que cualquier objeto puede ser una obra de arte.

Tertulia en el Café Filo. 27 de enero. 17:45 H. Café Libertad 8. Fotografía Mar Merino.



13.- De izquierda a derecha, Ramiro Ribeiro (moderador), Dionisio González (artista contemporáneo), Antonio Sanz (director de Ivorypress), Félix de Azúa (escritor y crítico de arte) y Manuel Oyonarte (pintor), en un momento del interesante debate que registró un lleno hasta la bandera.

El artista o no existe, en un mundo del arte cada vez más globalizado, o para existir debe destilar escepticismo, amoralismo, resignación, cinismo, carencia de expectativas y una total decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias, situación que le lleva a confundir finalmente la vanguardia con el mercado.

Circunstancia que encaja dentro del mercado neoliberal triunfante, y aprovecha las aguas revueltas de la absoluta individualidad en que se mueve el artista.

En los años ochenta, primera oleada posmoderna, coexisten el vitalismo, que utiliza los medios expresivos tradicionales, y el racionalismo más ligado a las nuevas tecnologías, en la escena del arte. Este segundo movimiento es que se acaba apoderando de la misma y se erige en el protagonista de los movimientos del mercado.

El mundo racionalista de la segunda oleada de la Posmodernidad potencia y se nutre de las exigencias posmodernas de apoyo a la singularidad, a las propuestas de las minorías exóticas, y de los diversos colectivos con diversos grados de marginalidad.

En definitiva el racionalismo conceptual (arte conceptual) surgido de la sombra alargada de Duchamp, se desarrolla con una fuerza extraordinaria, seguramente mucho mayor de la pretendida por el maestro dadaísta, y acaba ocupando la mayor parte del espacio artístico:

*Un simple urinario de porcelana que el vanguardista de origen francés Marcel Duchamp envió a una exposición en Nueva York 1917 con el título de Fuente ha sido elegido por medio millar de expertos, críticos y artistas, como la obra de arte más influyente del siglo XX, por delante de obras como Las señoritas de Avignon, de Pablo Picasso o el díptico Marilyn de Andy Warhol. La encuesta forma parte de una campaña para promocionar el premio Turner de arte.*

*La Fuente de Duchamp ha logrado un 64% de los votos de los expertos consultados, muy por delante de la obra de Picasso, segunda de la lista con el 42% de los votos. Los consultados sostienen que el urinario está en el origen de buena parte del arte conceptual, que es el dominante en la actualidad. Dicen además, que, con esta obra, Duchamp inició una auténtica revolución en el mundo de arte al demostrar con su orinal que cualquier objeto podía considerarse una obra de arte con tal de que el artista la*

*situara en el contexto adecuado - una galería o un museo- y la declarara como tal. Además, la obra ha sido interpretada de infinidad de maneras El País (2004).*

Duchamp envió un urinario a la exposición al que lo tituló "Fuente". Sólo le había pintado el nombre R. Mutt.



14.- *Urinario*. Duchamp. 1917. Tate Gallery. Londres.

La aparente objetividad de sus planteamientos se centra en la pureza de una idea objetiva que genera la obra, y que tiene que ser interpretada objetivamente por el espectador.

Cuando en realidad la obra se mueve en el plano de la subjetividad superficial, ya que no traspasa el umbral de la racionalidad del artista.

El racionalismo conceptual produce objetos artísticos que surgen desde la razón del artista y están dirigidos a la razón del espectador, a su consciente, un elemento culturalmente subjetivo de la personalidad del hombre.

El subjetivismo racionalista está implícito en el proceso de ideación, comunicación y comprensión de uno o varios conceptos, a los que normalmente se hace referencia de una manera metafórica, que se pretende sean interpretados adecuadamente por el espectador preparado para ello.

La premisa básica del espectador posmoderno es tener el bagaje filosófico, histórico e incluso estético para poder interpretar de manera adecuada la obra que se presenta ante él.

Al observador se le pide una interpretación de la obra, una interpretación que puede ser libre o pautada. Entre las obras conceptuales se dan las polisémicas, las monosémicas, incluso las asémicas o inacabadas que deben ser completadas por él.

Se mantiene la subjetividad tanto en el discurso de la producción artística como en la percepción de la misma, reduciéndose la experiencia estética a una actividad intelectual que dependerá de las características y la formación del intelecto de artistas y degustadores de arte.

Sorprende la radicalidad involutiva, el relativismo subjetivista, en el que acaba el mundo del arte posmoderno, cuando surge de un momento de especial creatividad, el momento que precede a la muerte de la modernidad.

Este momento lo describe Nietzsche (1986) con especial elocuencia referido a la muerte hegeliana del arte: *tal vez nunca el arte haya sido captado tan profunda y vitalmente como ahora, cuando la magia de la muerte parece abalanzarse sobre él* (p. 223).

La primera época posmoderna no traspasa la mitad de la década de los noventa, su vitalismo plantea contradicciones objetivistas que son mal encajadas en el subjetivismo posmoderno de la segunda oleada.

Dentro del eclecticismo propio de lo posmoderno la tendencia racionalista a ultranza, lo conceptual, acaba teniendo una preponderancia dominante en el panorama estético general.

El primer acto artístico en busca exclusiva del impacto intelectual (el urinario descontextualizado de Duchamp) sirve más tarde de base al movimiento Pop Art, mediados de los años cincuenta, corriente artística puramente racionalista, precursora del conceptualismo posmoderno.

Los Pops buscan desmitificar el arte considerando que cualquier objeto es una obra de arte, eso sí, cuando lo descontextualiza el artista adecuado.



En ese sentido Arthur Coleman Danto (1999) se pregunta porque las cajas de Warhol son arte, y las mismas apiladas en las estanterías de los supermercados con el mismo formato y color no lo son.

Para el olvidado pintor americano James Harvey, que diseña la caja para uso comercial, su diseño se alejaba del arte prometedor que creaba en esos años. Se veía obligado a realizar diseños de productos comerciales, para ganarse la vida como diseñador, al margen de la obra que le interesaba.

Danto señala que hoy nadie recuerda al diseñador de la Caja Brillo y en cambio todos los que se interesan por el arte, tienen presente la obra de Warhol.

Para explicar esta paradoja, mantiene que un determinado momento histórico es el que permite que un objeto como la Caja Brillo sea arte, la Caja Brillo es ya una obra plenamente posmoderna y asombra al mundo de la cultura por la anticipación histórica que supone.

Para Danto en ese momento los coleccionistas millonarios contribuían a determinar que era arte y que no lo era. Al pagar precios altos por las obras que integraban sus colecciones determinaban el valor del arte.

El mercado es quien en definitiva decide cuales son las obras significativas.

El panorama artístico incorpora la publicidad, la moda, y otras expresiones de la vida cotidiana, invaden así campos que antes no dominaba y utiliza para ello la comunicación y el consumo de masas

El mercado se ha resituado, el impulso de los coleccionistas millonarios está mediatizado por los *comisarios* organizadores de las muestras, quienes han pasado a tener un lugar casi absoluto en lo que podemos considerar la *canonización* del arte.

Danto da por muerto el arte, no en el sentido hegeliano de superar el arte del pasado con una nueva forma de hacer arte, sino entendiendo una situación en la que el arte no refleja la menor vitalidad.

Plantea una situación sin esperanza: (...) *ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas*

*acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica* (Danto, 1999, p. 12).

Llama posthistórico al arte realizado a partir de las Cajas Brillo, y considera que es posible aventurar que el arte en sí no tiene futuro, aunque se sigan produciendo obras post-históricamente, por así decirlo, en el epílogo que sucede al desvanecimiento vital.

Danto (1999) afirma que el espíritu que animaba a Duchamp no era el mismo que el de los Pops. El gesto de Duchamp se registró como expresión de un movimiento artístico que utiliza el asco y la indignación del público como forma de hacer arte, un movimiento que buscó el arte como un instrumento para la crítica y la toma de conciencia.

Al Pop Art, por el contrario, lo encuadra en una corriente sustentada por una economía floreciente, que fomenta la aparición de obras que sorprendan, sin sacudir, a los nuevos millonarios americanos.

A partir del Pop Art americano, el artista se centra en la idea generadora de la obra y se olvida del proceso, como revulsivo al excesivo protagonismo que tuvo en el movimiento anterior: el Expresionismo Abstracto.

La reducción del proceso limita la posibilidad de que el artista incorpore en la obra algún contenido inesperado, no racional, que sorprenda al artista.

Cuando domina a la obra y la lleva a un terreno distinto del que marca su coherencia interna, la obra se vuelve una caricatura de sí misma.

Liberada del proceso, la razón del artista se vuelve protagonista de la experiencia estética, y busca también el protagonismo del espectador. La obra pasa a un segundo lugar y tiene sentido sólo como un medio de comunicación intersubjetiva.

La obra se aleja definitivamente de ser autónoma, de hecho puede carecer de entidad física. Al final cualquier cosa puede ser una obra de arte si cumple un fin comunicativo, lo que lleva a la desvitalización definitiva del arte.

Danto (1999) plantea otra causa de desvitalización del arte: la supresión de límites entre las distintas artes, las fronteras entre la pintura y el resto de las artes (la poesía y la interpretación, la música y la danza) se han hecho radicalmente inestables.

Esta inestabilidad le lleva a considerar la existencia histórica de un modelo final, que permita hacernos una idea de si el arte realmente ha llegado a su fin, transformándose en filosofía.

La Posmodernidad niega que el arte tuviera una posibilidad de desarrollo en el tiempo, un camino hacia algún lugar, pero Danto si le encuentra un posible modelo final: ser filosofía, es decir pensamiento lógico, expresado de una manera lógica.

Concepto que ya había intuido Hegel (1985) para quién las energías de la historia habían coincidido durante un determinado periodo de tiempo con las energías del arte. Sin embargo ahora la historia y el arte habrían tomado direcciones diferentes, y el arte debería ocupar un espacio distinto en la sociedad.

El arte ya puede ocuparse del mundo de lo no pensado, sin ninguna otra función social que poner en existencia lo inexplicable.

Hegel fue el que dio el pistoletazo de salida al anunciar el fin del arte que no se ocupa sólo del arte, y tras él las Vanguardias de la modernidad han trabajado en esa dirección. Warhol rompió el hechizo con su *Caja Brillo*, y desde entonces la magia no ha vuelto a aparecer con la misma fuerza.

Ya no se plantea en absoluto la necesidad de un futuro artístico, el presente cae en el relativismo de la subjetividad, solo queda la objetividad de las cotizaciones de obras y artistas.

El mercado del arte se vuelve más sensible a los vaivenes económicos que a los artísticos y en esta situación se reinventa periódicamente a sí mismo para mejorar su situación de preponderancia.

Las instituciones y los agentes (museos, galerías, coleccionistas, revistas de arte, etc.) viven en la creencia de un futuro significativo y brillante. Hay un

inevitable interés comercial, y una prisa dada por dicho interés, por conocer lo que va a ocurrir mañana, por saber quiénes van a ser los principales representantes de los próximos movimientos.

La prisa de los agentes del mercado del arte provoca unos *tempos* del mercado del arte diferentes de los del arte, al artista no se le permite madurar de forma adecuada y se le exige adquirir un estilo que le identifique lo más rápidamente posible para poder apostar por él.

Una vez lanzada su obra al mercado del arte, como un producto con un determinado estilo, debe mantener el máximo tiempo posible ese estilo para que los mercaderes puedan amortizar la apuesta.

En este contexto disminuye la posibilidad de que aparezca un arte significativo, no se dan las circunstancias para ello, el artista es una marioneta más o menos bien pagada en manos del mercado, que es quien dicta las pautas que debe seguir.

El escenario es ideal para el desarrollo de un arte cómodo para los mercados, un arte que no de sorpresas desagradables a las empresas que mercadean con él.

El artista debe englobar su obra en un proyecto del que se encarga un comisario para que no se salga del guion establecido.

Los mercaderes se inventan el comisariado y el proyecto, sin estas condiciones las propuestas artísticas no son aceptables para el mercado del arte.

Para el mercado resulta más importante la coherencia mediática de un proyecto, que la propia coherencia interna de las obras que lo componen.

Hace años los artistas nos quejábamos de que los críticos tuvieran una influencia importante dentro del mundo del arte, cuanta ingenuidad incluía este planteamiento, los sesenta, setenta y ochenta fueron la época de los críticos, los últimos veinte años han sido la época de la ausencia de crítica.

La segunda oleada es la época de los asesores de los fondos de inversión, que prefieren funcionar con el menor ruido posible.

Ya no interesa informar al público de lo que está pasando, la información privilegiada es la que aporta los mejores dividendos.

Para Simmel (2013) en esta situación el dinero se vuelve la expresión suficiente, y equivalente de todos los valores. Sustituye al resto de valores que se han desmoronado con el final de la Modernidad.

El dinero está en el centro en el que todas las cosas más dispares, extrañas y lejanas encuentran su aspecto común. Se eleva sobre lo particular de tal manera que adquiere la característica de un primer principio.

Ha envejecido una forma de vida que creía en hacer un arte *en sí y para sí*, ajena al dominio del mercadeo especulativo del arte. Que no tiene que representar nada, que contar nada, que creer en nada, fundamentada solo en conseguir sacar a la luz lo *propio del arte*.

### 3.- OBJETIVOS.

El Estado de la Cuestión del trabajo de investigación se dedica a analizar los diferentes posicionamientos estéticos respecto a la objetividad de la obra de arte, que se han producido en el contexto histórico considerado.

No se puede abordar el marco teórico del trabajo sin conocer previamente los distintos planteamientos sobre que son y como han ido evolucionando los conceptos de gusto, juicio del gusto, juicio estético, y conmoción emocional, que se desarrollan en este punto. Sin una idea clara de ellos no se puede entender el concepto del sobrecogimiento estético, en el que se apoya la demostración de la objetividad de la obra de arte, motivo de esta Tesis.

Así, comprender las reacciones estéticas de los sujetos de la experiencia (artista y espectador) frente al objeto (obra) permite plantear los distintos modelos de experiencia estética, tanto perceptiva como creativa, basados en ellas.

De entre estos modelos, surgidos del estado de la cuestión, se desarrolla en el cuerpo de la investigación el modelo de experiencia estética objetiva. Modelo basado en una relación intuitiva entre los sujetos y la obra, que produce como resultado final el sobrecogimiento estético del sujeto de la experiencia.

De los planteamientos analizados en el Estado de la Cuestión surgen los objetivos generales del trabajo:

- Demostrar que sólo a partir de la transcendencia del ego del artista puede surgir la verdadera obra de arte.
- Demostrar la validez del modelo objetivo de experiencia estética perceptiva del Vitalismo y el Existencialismo.
- Plantear un modelo objetivo nuevo de experiencia estética creativa que complete el modelo de la Modernidad.

- Entender el sentido de hacer arte, planteado como una manera diferente de representar el mundo, alternativa a la representación intelectual que realiza el ser humano de él.
- Demostrar desde la bipolaridad objetivo-racional/objetivo-vivencial de Jorge Oteiza, la invalidez del modelo de objetivista romántico (de Hegel, Fichte, Schelegel...).

#### 4.- METODOLOGÍA. HERRAMIENTAS ESTÉTICAS.

Utilizo dos herramientas estéticas: 30 años de investigaciones en el campo de la plástica (de donde surge las tesis y las ideas fundamentales que se demuestran) y las investigaciones estéticas de los principales pensadores y artistas de la Ilustración hasta nuestros días, (en las que me apoyo para demostrar las ideas estéticas planteadas).

##### 4.1. 1ª HERRAMIENTA ESTÉTICA: MIS INTUICIONES EMPÍRICAS.

He constatado sucesivas veces, que el valor artístico de la obra que creo es independiente de mi intencionalidad para conseguirlo.

Las obras en las que he conseguido una entidad significativa mayor han sido aquellas que han surgido sin control racional.

Cuando he intentado controlarlas racionalmente, o las he condicionado sentimentalmente, se han enfriado hasta perder la magia que contenían.

Esto me lleva a considerar que la obra de arte trasciende la razón del artista y del desarrollo de esta idea concluyo que también trasciende sus sentimientos (la obra de arte trasciende el ego del artista)

Y si la obra trasciende el ego del artista que la crea, debe ser apreciada trascendiendo igualmente el ego del espectador.

Estas intuiciones empíricas constituyen los cimientos sobre los que se construye el discurso teórico de la investigación.

Partir de ciertas *seguridades* estéticas ha enriquecido los siguientes pasos de la investigación. Esta metodología (demostrar teóricamente lo que había constatado empíricamente) me ha facilitado el estudio y me ha permitido llegar a resultados más interesantes al confrontarlas con las ideas de los principales artistas y teóricos.

De esta forma he vinculado mis ideas iniciales con el gran problema perceptivo y estético de la Modernidad: la escurridiza *cosa en sí* kantiana (la verdadera forma de las cosas).



Ya desde Hegel se da por entendido que la representación intelectual que hace el hombre de las cosas no tiene que ver con su verdadera forma. Este es el hilo del que he ido tirando para demostrar mis tesis. Hay una coincidencia de opiniones en torno a considerar que una de las formas (en la mayoría de los autores la única) que tiene el hombre de conocer como son las cosas de verdad es el arte.

De esta manera lo que sentía que debía ser, se ha concretado en una serie de ideas sólidas respaldadas por las teorías de los principales artistas y teóricos estéticos de la Modernidad.

#### 4.2. 2º HERRAMIENTA ESTÉTICA. PLANTEAMIENTOS OBJETIVISTAS DE LA MODERNIDAD.

La segunda herramienta estética que utilizo, son las ideas estéticas del objetivismo moderno. De esta manera demuestro mis hipótesis intuitivas utilizando ideas que surgen en el propio desarrollo de la investigación, de forma que las intuiciones se enriquecen con el pensamiento de los filósofos citados, y viceversa.

Hay un momento en que el enfoque de la investigación se ajusta más directamente hacia la solución del problema. Cuando vinculo la objetividad de la experiencia estética al conocimiento de la *cosa en sí* de la obra.

Me doy cuenta que a partir de la *cosa en sí* kantiana, el arte significativo ya no sólo se nutre de artistas francotiradores que se salen de la mera representación de la *realidad*, en el estilo modal de la época.

El segundo momento que determina la solución definitiva es el análisis de la ideas vitalistas de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson y sobre todo las de los existencialistas Heidegger y Sartre, que demuestran que ni el gusto, ni el juicio estético son suficientes para determinar el valor artístico de una obra. Para ellos solo es válido el *estremecimiento estético* (el abandono del espectador a la obra).

Llegan a definir perfectamente el modelo objetivo de experiencia estética perceptiva, y se acercan a definir el modelo objetivo creativo.

La definición del modelo objetivo de experiencia estética creativa, daría como resultado la objetividad de la obra de arte que se obtendría en ella.

Llegar a plantear el modelo creativo presenta muchas más dificultades que el perceptivo. De hecho los grandes pensadores de la Modernidad no fueron capaces de conseguirlo en su totalidad.

Para llegar a completarlo se necesita unir la poderosa capacidad de los pensadores modernos con la experiencia empírica de un artista. Algo que me ha permitido perfeccionar su modelo de experiencia estética creativa.

El modelo objetivo final de experiencia estética creativa responde a mis inquietudes empíricas y se ajusta al desarrollo de las investigaciones de los estéticos vitalistas y existencialistas.

Para validarlo utilizo la tercera herramienta estética de la investigación: la obra y el pensamiento estético del escultor Jorge Oteiza.

#### 4.3. 3ª HERRAMIENTA ESTÉTICA. EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA.

La tercera herramienta consiste en enfrentar la singular bipolaridad objetivismo-racional/objetivismo-vivencial de Oteiza a sus propias contradicciones.

Demostrar la incompatibilidad de las dos maneras de abordar la experiencia estética que tiene el escultor vasco, invalida el modelo de la inteligencia absoluta del romanticismo moderno (especialmente el de Hegel) y confirma el acierto de apartar el intelecto en todas las fases de la experiencia estética.

Oteiza dedica su vida profesional a dar una última explicación desde la racionalidad de lo que conoce desde la intuición. Sus denodados esfuerzos los plasma en una serie de escritos llenos de contradicciones, que son una contradicción en sí mismos.

Sus contradicciones son las mismas en las que incurre la escuela filosófico-transcendental de la modernidad. Sus tratados no salen del ámbito del

pensamiento hegeliano, y aunque cita a Nietzsche en algunas ocasiones, no introduce esencialmente la concepción vivencial de la experiencia estética de este último.

Aunque respetaba a su contemporáneo Heidegger (realizó denodados esfuerzos para concertar un encuentro con él) no compartía su modelo de experiencia estética basado en el de Nietzsche, que apartaba totalmente a la razón de todas las fases de la experiencia.

Para Oteiza, como para Hegel, en el último paso de la experiencia estética se produce la intervención de una razón transcendental que pone en comunicación la subjetividad absoluta con el intelecto.

Pero el desarrollo de su obra no es hegeliano. Incluso al final cuando pretende plantear su proceso artístico como el desarrollo lógico de volúmenes geométricos (cubo, esfera, cilindro o hiperboloide), se advierte que el resultado formal no es consecuencia directa del proceso, sino que su estructura resulta una sorpresa inexplicable para el propio Oteiza.

Al final. crea desde el mundo de lo desconocido, de lo inexplicable, y se empeña en explicarlo desde la racionalidad.

De esta manera reúne dos objetividades antagónicas que se empeña en conciliar. Una objetividad vivencial presente en sus creaciones y una racional, desde la que se empeña en demostrar la coherencia de su proceso creativo.

Su contradicción se plasma en una especie de *objetivismo racionalista*, en el que intenta conciliar los dos posicionamientos estéticos opuestos, en esto constituye el *objetivismo bipolar* de Oteiza.<sup>21</sup>

Su particular entendimiento de la estética oscila entre el objetivismo ontológico propio de la Modernidad y el subjetivismo racionalista postmoderno, opciones estéticas opuestas que condicionan su proceso creativo.

---

<sup>21</sup> Se demuestra con las dos primeras herramientas estéticas que la experiencia estética racionalista es subjetiva (también se demuestra que la emocional es la más subjetiva). Oteiza, en cambio, plantea una experiencia estética objetiva desde la racionalidad.

Se muestra como un apasionado de la razón, sobre todo a nivel programático, pero tanto su obra como el fondo de sus teorías estéticas están mucho más cerca de la modernidad post-romántica que del racionalismo nihilista que va ocupando el panorama artístico.

Esta circunstancia se va patentizando cada vez más en su obra. A medida que se desarrolla su trayectoria artística, la bipolaridad en que se sumerge se muestra de una manera más clara.

Cuanto más esencialmente trascendente es su obra, más la necesita explicar racionalmente, hasta que ya no encuentra explicación racional para su último proceso estético, su encuentro con la nada.

Como consecuencia acaba abandonando la escultura en el momento que gozaba de mayor proyección internacional.

Su coherencia personal le hace abandonar la situación límite en la que se había colocado: la imposible conciliación entre un objetivismo racionalista (subjektivismo egocéntrico basado en la representación intelectual que realiza el artista de los objetos) y el objetivismo vivencial (objetivismo que busca su verdadera forma, trascendiendo la representación intelectual).

La honestidad estética de Oteiza le hace responder a su contradictorio objetivismo bipolar abandonando el campo de batalla. Lo hace después de las frenéticas investigaciones que desarrolla en sus tres últimos años de trabajo como escultor.

La utilización de esta tercera herramienta confirma la imposibilidad de participación de la subjetividad del artista en la experiencia estética. El brusco final de la lucha bipolar de Oteiza, es un tercer factor que permite concluir la investigación confirmando las tesis planteadas.



#### 4.- INTUICIONES ESTÉTICAS SURGIDAS DE MI EXPERIENCIA PERSONAL.

En 30 años he producido muchas imágenes diferentes<sup>22</sup>, con el sentido de la honestidad en el trabajo como único camino posible.

Las series de imágenes que han surgido de cada periodo creativo son muy diferentes del anterior o del siguiente, aunque percibo un cierto sentido en esa evolución.

Un sentido, una cierta dirección que conduce hacia un lugar esquivo, que cada vez entreveo con menos velos interpuestos.

En ese camino de direcciones cambiantes, he ido visitando lugares comunes de la historia del arte, abriendo sendas hacia aspectos que desconocía de mi personalidad.

He creado estructuras plásticas, un reguero de formas y algunas intuiciones estéticas, que algunas veces se complementan y otras se contradicen.

En cuanto a mi posicionamiento en la experiencia estética, hay básicamente tres periodos diferentes, que se corresponden con periodos evolutivos distintos.

- El *inicial* (el vómito inconsciente) en la que mi trabajo surgía básicamente de la conmoción emocional (de los sentimientos).

Ha sido la etapa en la que mi obra ha tenido más reconocimiento social, una obra expresionista que resultaba atractiva para coleccionistas, galerías y críticos de arte, que experimentaban una conmoción emocional proyectiva frente a ella.

Cuando una obra es capaz de dejarse apoderar por las proyecciones inconscientes del espectador, tiene el éxito artístico asegurado. No entrará con letras doradas en la historia del arte, pero permitirá al artista una vida acomodada.

---

<sup>22</sup> Aunque los observadores habituales de mis obras dicen de que se ve “la misma mano” en todas ellas.

Es una forma honrada en principio (el artista considera que lo que hace es arte con mayúsculas, puesto que también se apodera proyectivamente de su obra.

El vómito inconsciente. Mi trabajo surgía básicamente de la conmoción emocional.



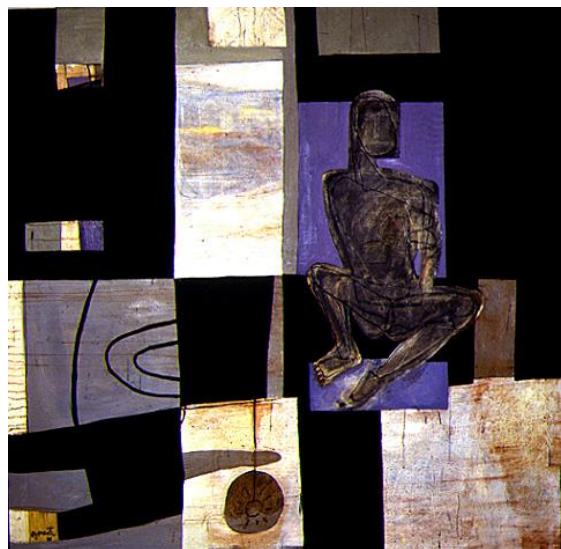
15.- *El guitarrista*. Oyonarte.

- El de *búsqueda* (el largo camino en la oscuridad) más mental, prevalece el estudio de los aspectos que menos controlaba en la etapa anterior: relación entre las formas y el espacio que las rodea, o entre los elementos orgánicos y geométricos.

El largo camino en la oscuridad.



16.- *Mujeres lunáticas*. Oyonarte.



17.- *Estructura con mujer 5*. Oyonarte.



La obra se divorcia del público, la relación con el espectador se produce más desde el impacto intelectual y el juicio estético (desde la racionalidad) que desde la conmoción (los sentimientos).

Obras de Oyonarte de los años 2000 – 2002. Se ha producido de manera no consciente la fusión entre lo orgánico y lo geométrico en las figuras. En el fondo predomina la geometría, todavía no hay fluidez completa. Fotos del autor.



18.- *Casting (1)*. Oyonarte.



19.- *Mujer en rosas*. Oyonarte.

De vez en cuando surgen obras que marcan el devenir de la trayectoria futura.



20.- *Estructura con mujeres*. Oyonarte.



La obra surge de muchas noches de trabajo en las que he conectado con una parte de mi personalidad que cada vez conozco mejor, pero que se oculta de mí en periodos de vigilia.

La reconozco al día siguiente de una larga noche de trabajo afortunado, cuando entro en el estudio y *la saludo* en el lienzo tras reponerme de la sorpresa que me ha supuesto la visión de una obra que apenas reconozco inicialmente como mía pero que me inquieta profundamente.

La obra me resulta ajena pero a la vez terriblemente próxima, no reconozco mi realidad en ella, pero la realidad que está en el lienzo me resulta más familiar que la cotidiana.

La aprecio como un objeto que no me pertenece, como algo que ya ha adquirido una entidad por encima de mi subjetividad, que tiene una objetividad en sí misma.

Obras de Oyonarte de los años 2003-2005. Hay un tratamiento más mental de la obra por una necesidad consciente de tratar el espacio como un todo, intento que desaparezca la idea de figura/fondo.



21.- *En el burladero*. Oyonarte.



22.- *Ibiza crepuscular 1*. Oyonarte.

En la primera sacudida íntima que me trasmite ya sé que su entidad se ha vuelto ajena a mí. Sin embargo, en su mismidad me voy encontrando a mí mismo en la parte más colectiva de mi personalidad.

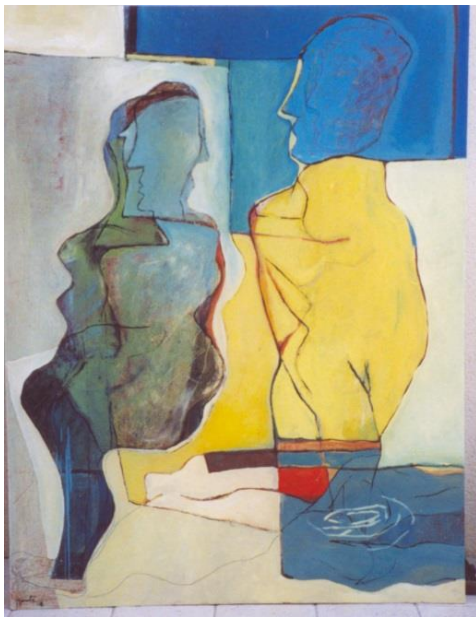
Este sentimiento surge de un largo camino lleno de aciertos y fracasos, de acercamientos a la esencia del arte y de abandonos involuntarios de la senda

que lleva a esa esencia. La línea prevalente que me ha permitido avanzar estéticamente ha sido la de profundizar en mi subjetividad.

Me enfrento a la gran paradoja del debate estético: la carga de subjetividad que tiene una obra objetiva.

En este proceso no estoy solo, en soledad hay pocas posibilidades de profundizar en la subjetividad, necesito de influencias externas, de vida, de la naturaleza y de las obras significativas de otros artistas, que estimulan partes de la subjetividad que, de otra manera, quedarían perdidas en el inconsciente. Son cajones de la subjetividad que se abren por reacción simpática a estímulos que llevan dentro de sí la llave de apertura.

Los estímulos externos me acercan al camino que lleva a mi subjetividad profunda, que se va desvelando a lo largo del proceso creativo con las resonancias a esos estímulos.



23.- *Pensando en Ibiza 2*. Oyonarte.



24.- *Pensando en Ibiza 1*. Oyonarte.

Intento evitar que un estímulo poderoso, la influencia de un gran artista o movimiento por ejemplo, me desvíe de ese camino.

Reconozco el camino, me reconozco a mí mismo en las obras que creo, aflora en ellas una parte de mi personalidad que hasta entonces permanecía oculta.

Al reconocermme a mí mismo, puedo rechazar en la obra los elementos que no son reflejo de mi subjetividad íntima, los que han sido elaborados a partir de estímulos estéticos exteriores ajenos a ella.

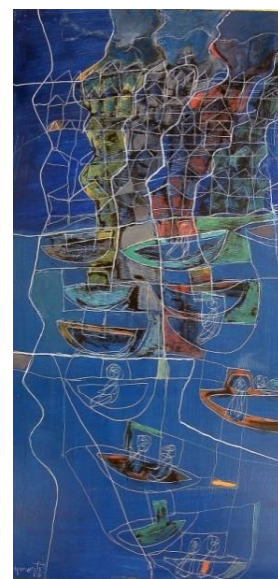
La línea entre lo auténtico y lo que lo parece es muy delgada, la obra puede perderse en la apariencia cuando no coincide con lo que ella es.

Es en la unidad de esencia y apariencia donde la obra cobra su entidad. Adorno lo define con especial acierto. (...) *la obra de arte, sin querer parecer otra cosa que lo que es, estuviera elaborada de tal manera que potencialmente coincidieran lo que ella parece y lo que ella quiere ser.* Adorno (1980. p.148)

Obras de Oyonarte de 2006-2008. Las obras se desvinculan de la necesidad de unificar las formas y el fondo. Todo fluye de una manera más natural. Estas obras me sorprendieron especialmente.



25.- *Todo sucede en el río 1.* Oyonarte.



26.- *Ibiza biomórfica 6.* Oyonarte.

Para saber caminar sobre esa línea delgada necesito mantenerme abierto hacia lo otro, hacia lo general, manteniendo una distancia respecto a mí mismo, y al mismo tiempo un elevarse por encima de mí mismo hacia la generalidad pero respetando mi esencia.



Obras de Oyonarte de 2009-2011. Se termina la partición del espacio del cuadro, No hay miedo a volver al naturalismo, ni a la figura/ fondo, ni a la dialéctica orgánico-geométrico, no hay prejuicios, la obra ya no tiene que ser *moderna*. Fluye más como quiere



27.- *Something about you in my*. Oyonarte.



28.- *Ecce homo*. Oyonarte.

Desde este sentido de generalidad del espíritu se puede entender la posibilidad de aparición de la obra de arte como un elemento con una coherencia interna que la independiza de su autor.



29.- *The last summer*. Oyonarte.

Mi papel se limita a ser el intermediario entre lo que va solicitando el objeto que creo y mi desconocido *ser en sí*.

Entonces la obra es un espejo que refleja la esencia de su autor. De alguna forma la obra resulta más auténtica que su autor, al haber condensado lo más íntimo de éste, eliminando los aspectos que le alejan de su auténtica mismidad.

Obra de Oyonarte de 2011-2013. No sé muy bien qué pasa con las obras de este periodo pero las siento muy próximas a mí mismo.



30.- *The naked emperor's court.* Oyonarte.

A la obra como espejo de mi yo íntimo, como elemento con entidad propia, como objetividad de ser así y no poder ser de otra manera, la he visto nacer en repetidas ocasiones.

Frente a la obra como *ser en sí*, yo opongo mi subjetividad, como su creador y primer receptor, una subjetividad en la que brilla mi experiencia, mi formación, mi talento, mi gusto y mi sensibilidad.

Algo que no vale nada si no tengo el coraje para olvidarme de todo ello cuando lo solicita la entidad de la obra.

En este sentido el artista Manuel Ortega, mi padre, siempre comentaba: *en cada obra hay que jugarse todo lo que se sabe por lo que no se sabe.*

En el proceso de creación experimento cómo el curso de las cosas que pasan en la obra, es algo que me obliga continuamente a alterar mis planteamientos y expectativas para su desarrollo.

Cuando los intento mantener, acabo sintiendo con intensidad la impotencia de mi razón. Sólo dejando abiertas todas las posibilidades a lo largo del proceso, la obra fluye.

La obra es así porque la he creado yo y existe en tanto yo la perciba y la aprecie.

O es así porque no podía ser de otra forma a partir de la mediación de su propio ser, de la esencia de la *resonancia espiritual* del creador que se reconoce en ella, que conecta con la *resonancia espiritual* del espectador, que se reconoce a sí mismo también en ella.

Mis obras han pasado por diversas fases, en algunas he evolucionado con independencia, en otras no he podido alejarme del ruido del Mercado.

Un Mercado que hoy en día se estructura más sobre criterios económicos que estéticos. Lo que se traduce, entre otras cosas, en una exigencia de maduración rápida de los procesos artísticos, a fin de llegar lo antes posible a un arte-marca fácilmente identificable.

Las Tendencias del Mercado marcan lo que se debe o no se debe hacer, con los criterios comerciales de una gran empresa.

Un artista que quiera estar en el Mercado está sometido a una presión que le puede alejar de los planteamientos de autenticidad y libertad espiritual que le llevan a mantener su trayectoria dentro de los límites de lo propio del arte.

El ruido del Mercado no me ha dejado algunas veces desarrollar la profundización necesaria en mi subjetividad. Con dudas cuando mi obra se alejaba del camino de lo estéticamente correcto.

Obras de Oyonarte de 2014-2015. Consigo mantener mi yo consciente al margen del proceso creativo. Solo pretendo no ser un obstáculo para que la obra se desarrolle.



31.- *Without feet or head 1* Oyonarte..



32.- *Red Diagonal 2*. Oyonarte.

Afortunadamente ya he conseguido separarme de los *cantos de sirena* del Mercado, algo que me facilita mi compromiso con la obra.

En realidad la única opción de supervivencia que nos queda a los artistas, una inmolación necesaria para poder crear.

### 5.1. MI OBRA ACTUAL.

Entender el sentido último de dedicarme durante años a llenar de formas y colores diversos soportes, me ha liberado del peso de la responsabilidad intelectual que impone a los artistas el mercado del arte contemporáneo.

La investigación me ha ayudado a separarme del ruido de un mercado del arte, que con unas estructuras cada vez más intervencionistas interferían en mis planteamientos artísticos.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> El artista contemporáneo no puede exhibir la obra en espacios de cierto nivel si no es representado por un comisario, como si tuviera una minoría de edad estética. Tampoco será



Esto ha afectado a mi obra que se ha hecho más reposada. Ya no necesito que las cosas salgan, sino que he conseguido dejar que fluyan de una manera más natural.

Hasta el final de la primera oleada de la Postmodernidad (1996) todavía quedaba un cierto espacio para propuestas artísticas que, como la mía, se desarrollaban al margen de los gustos y las modas que marcaba el gran mercado del arte.

La segunda oleada postmoderna no deja hueco para nada ajeno a las propuestas racionalistas del mercado.

El arte se ajusta a unos parámetros cambiantes, dentro del racionalismo, que dependen de unos pocos museos, galerías, fundaciones y críticos, que funcionan según los intereses de los grandes fondos de inversión.

En ese contexto las exigencias del mercado llegan a un punto asfixiante, los pocos museos y galerías que conservan algo de interés por mi obra, piden un proyecto previo para realizar la exhibición

Obras de 2014. Las formas fluyen en el espacio sin impedimentos racionales.



33.- Asemántico 3. Oyonarte.



34.- Outcrops 5. Oyonarte.

La creatividad que ha funcionado como motor desde el inicio de mi trayectoria tiene ahora mucha menor importancia.

---

admitido si no presenta con suficiente antelación, y avalado por un comisario, un proyecto de lo que va a exhibir en esos espacios.



La obra se ha convertido en estructura, la estructura resultante de la dialéctica entre la geometría y la vida



35.- *Consequential intuition*. Oyonate.

Un proyecto que hipoteca la libertad de mis creaciones durante el tiempo que dure la preparación de la muestra.

Ahora mi actitud es más *receptiva* que *activa*, me limito a observar las señales que me va transmitiendo la obra .

Cada vez las sesiones de trabajo son más cortas, me he dado cuenta que la conciencia solo se puede mantener apartada del proceso durante un periodo de tiempo limitado.

Si prolongo en exceso la sesión, como hacía anteriormente, la razón acaba por apoderarse de la experiencia y en muy poco tiempo elimina lo que de verdad tiene la obra.

A estas alturas, y después de haber estado tantos años defendiendo la convivencia de los valores abstractos con los figurativos, estos últimos han decidido imponerse dejando las referencias icónicas al nivel de sugerencias.

La obra se ha convertido en estructura, la estructura resultante de la dialéctica entre la geometría y la vida (entre los elementos geométricos y los orgánicos), entre la figura y el fondo, entre la razón y la intuición, Apolo y Dionisio.

La estructura resultante de la destilación de los elementos que configuran la obra, resulta ser lo único que realmente importa de ella.

Para que la obra sea pura estructura es necesario que la libertad se constituya como el único elemento necesario apriorísticamente para su determinación.

Estoy consiguiendo liberarme de mi subjetividad, ya está dejando de ocultar al ser al que me parezco.



36.- Toledo biomorfo. Oyonarte.

Una libertad entendida, no solamente como ausencia de condicionantes mercantilistas, sino de limitaciones racionales o sentimentales.

Solo la liberación de uno mismo le puede permitir al artista asomarse al fondo del arte y reconocerlo en el devenir de su obra.

Así, a medida que soy capaz de librarme del control racional y sentimental de la obra, los seres que me empeño en dar solución existencial tienen menos elementos que los ocultan.

Estoy consiguiendo liberarme de mi subjetividad, ya está dejando de ocultar al ser al que me parezco, que se deja ver con menos disfraces.

La búsqueda ontológica se acerca a su resolución. Quizás como Oteiza deba dar una serie de razones confusas y retirarme.

## 6.- LA OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE.

Para poder plantear la experiencia estética de la creación en toda su complejidad hay que entender la naturaleza de los elementos que participan en la experiencia estética (artista, obra y espectador) y la naturaleza de la propia experiencia estética.

Elementos cuya entidad estaba perfilada empíricamente con la primera herramienta estética, pero que precisaban de un respaldo teórico para ser creíbles incluso para mí.

Aplicando esta metodología se llega a entender la naturaleza de la obra de arte significativa, y su interrelación con los demás elementos integrantes de la experiencia estética.

A partir de ahí se puede llegar a conseguir entender el sentido general de la experiencia, y con ello determinar la objetividad de la obra de arte.

### 6.1. NATURALEZA DE LA OBJETIVIDAD DE LA OBRA DE ARTE.

El primer aspecto de la naturaleza objetiva de la obra de arte es la coherencia interna que posea: la adecuación de la forma de la obra a su verdadera forma.

#### 6.1.1. La coherencia interna de la obra.

La coherencia interna de la obra de arte es un factor que se ha tratado desde la objetividad inevitable del resultado, como consecuencia de la coherencia del proceso de creación.

La estructura formal de una obra de arte es para Adorno (1980) aquella en que: (...) *todos sus momentos y su unidad tienen que estar organizados en conformidad con su propia constitución específica* (p.405).

También Nietzsche (1991) considera que en las obras de arte parece que todo aparece como si tuviera que ser así y no de otra manera.

Para ambos la apariencia de *inevitabilidad* es una de las características fundamentales que presentan las obras de arte significativas.

La subjetividad del artista queda reducida a la mínima expresión, pasa a ser un mero espectador atento a las evoluciones formales que va marcando la obra en su crecimiento como ser vivo.

El momento subjetivo de la obra de arte está mediado por el *ser en sí* de la obra, anticipación de un *ser en sí* que todavía no existe, que permanece desconocido para el artista que la crea, y que se desvela por la fuerza de su configuración objetiva futura:

*(...) el espíritu de las obras de arte es objetivo, es su propio contenido, y el decide sobre ellas: el espíritu de las cosas que aparece mediante la aparición. Su objetividad tiene su medida en la violencia con que el espíritu infiltra la aparición* (Adorno, 1980, p.122)

La coherencia interna de la obra busca la utopía, siempre quebradiza, de la reconciliación en la imagen de la apariencia y la esencia.

El *ser en sí* de la obra no puede traspasar ese límite, pero si puede estar presente detrás de la apariencia de la obra.

El creador ausculta en la apariencia, la sensibilidad del artista es básicamente la capacidad de escuchar la obra mientras se escucha a sí mismo, de ver y verse con los ojos de la obra. Su *ser en sí* media y es mediado por el *ser en sí* de la obra.

Valéry (1920) señala que en todos los terrenos el hombre verdaderamente fuerte es el que mejor comprende que no se le regala nada, que todo tiene que hacerse, comprarse; el hombre que tiembla cuando no nota resistencias; el que se las pone a sí mismo... En este hombre la forma es una decisión fundada.

De la misma forma Schoenberg (1975), habla sobre la composición de la gran música, considerando que consiste en la satisfacción de obligaciones que el compositor contrae con la primera nota que escribe.

Para estos creadores el artista es un mero instrumento en manos de la obra, que desde los primeros compases es la que marca el acontecer del proceso de creación.

Permanece atento al devenir de la obra y su espíritu, atrapado por esta, se mantiene libre de cualquier condicionamiento ajeno a la coherencia emanada de la estructura íntima de la obra.

Para llegar al *en sí* de la obra, el camino de la coherencia interna de la obra precisa de la observación, libre de condicionantes externos, del reflejo en la obra del *en sí* del artista.

El sometimiento de la voluntad del artista a la coherencia interna de la obra está condicionado por la actitud de absoluta libertad que debe guiar el proceso creativo del artista. Lo contrario de la libertad es la libertad, proclamaba Schiller (1991).

La coherencia interna de la obra tiene que respetar el *ser en sí* del artista, con lo que se plantea una dualidad con el *ser en sí* de la obra que se ajusta a su propia coherencia interna. Pero el *ser en sí* de la obra también es la plasmación del *en sí* del artista.

Luego lo que se busca es la coherencia interna de los retazos del *en sí* del artista que va desvelándose en el soporte. Esa coherencia es la que arrastrará al resto del *en sí* del artista y creará la cosa *en sí* de la obra de arte (la obra de arte objetiva).

Francis Bacon<sup>24</sup> comentaba que se limitaba a arrojar los materiales sobre el soporte y este le devolvía una obra terminada, con esta frase simplifica la contradicción aparente en la que vive el artista, entre la *sumisión* a la obra y la libertad necesaria que debe mantener para no desvirtuar el proceso.

La difícil conquista de la libertad es un valor inherente al arte contemporáneo, la libertad es uno de los pocos valores “a priori” que se mantiene en el proceso de creación de una obra actual.

El artista se libera de sí mismo pero no de su responsabilidad con la obra. Liberarse de su razón y sentimientos (su ego) hace que la obra se mueva en el plano del conocimiento, no tiene intención de comunicar nada, ni ideas ni sentimientos ni, por supuesto, de representar nada.

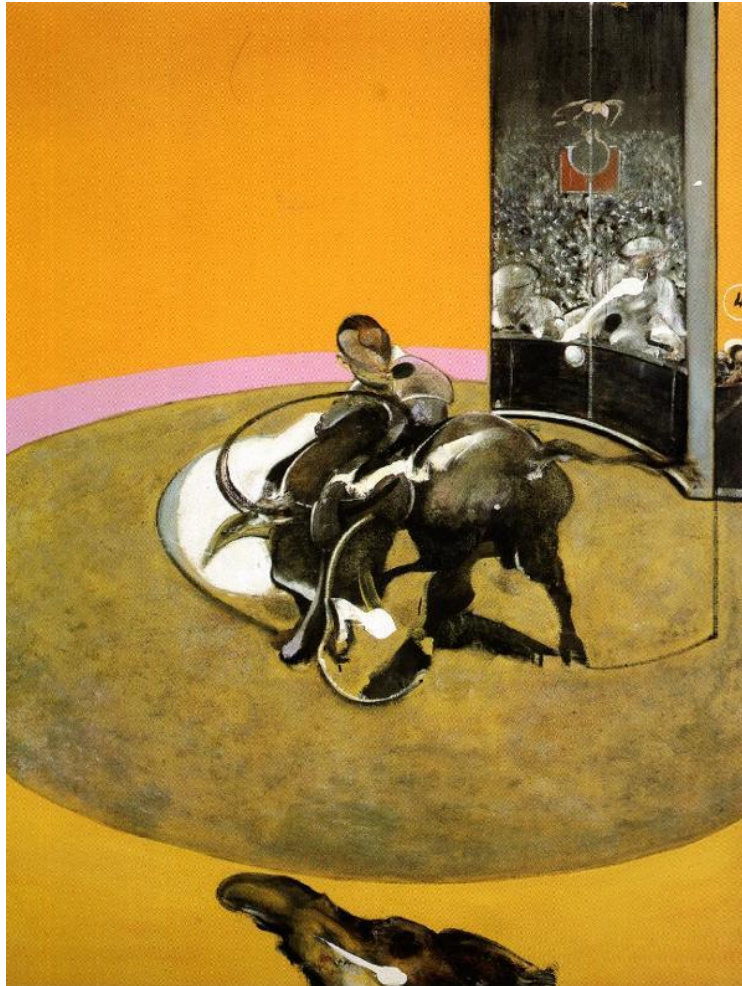
---

<sup>24</sup> (Video de presentación de su retrospectiva en el Museo del Prado, 2009).



Una vez liberado de todo ello es cuando puede estar al servicio de la obra: dejarse fluir para que fluya la obra.

Bacon arroja materiales sobre el soporte y este le devuelve una obra terminada



37.- *Estudio de corrida no. 1*, 1971, litografía de Francis Bacon.

Schoenberg (1950) fue un adelantado en este sentido, el planteamiento de atonalidad de sus composiciones anticipa lo que es una característica intrínseca de las creaciones de la modernidad.

Schoenberg (1950) anula el condicionamiento armónico del lenguaje básicamente abstracto de la música (significación sin significado)<sup>25</sup>. Deja solo su estructura abstracta, que es la que compone la *forma* de la obra.

La música nunca ha necesitado liberarse de la representación de la realidad que tienen la pintura o la escultura.

La eliminación de la obligación armónica de las piezas musicales, la independencia respecto del concepto de armonía se revela como rebelión contra la apariencia.

Cuando el creador, mediante su *habilidad artística*, intenta lograr un equilibrio entre esencia y aparición, apaga la propia esencia del contenido de la obra donde vive lo desesperado y contradictorio.

El mensaje contradictorio que comunica Magritte, inhabilita el contenido de verdad de la obra



38.- *This is Not a Pipe*. René Magritte.

---

<sup>25</sup> Hay que recordar la célebre anécdota de Beethoven, quien ante la petición de una melómana de que explicara el significado de una pieza musical, repitió la pieza entera, por toda respuesta. (Rosa María Rodríguez Hernández, *programa del real Conservatorio de Música del 28 de junio al 30 de agosto de 2014*).



Adorno (1980) avanza más en este sentido: *la disonancia es la verdad sobre la armonía*, (p.151) y llega más lejos cuando plantea que no puede desplegarse el contenido de verdad del arte mientras no se emancipe de la armonía.

La armonía, que quiere conciliar al contenido oculto con la apariencia, no hace sino dificultar la propia esencia de la apariencia, ya que, como dice Adorno (1980): (...) *el arte es tanto apariencia como rebelión contra la apariencia* (...).

Ceci n'est pas une pipe de Magritte, pretende condensar, con poco éxito, esta contradicción. El mensaje está perfectamente definido. Pero el hecho de querer comunicar un mensaje inhabilita el contenido de verdad de la obra.

En el camino hacia la esencia del contenido de la obra, se trabaja con la apariencia contra la apariencia,

Adorno (1980) considera que la disonancia es tanto como la expresión, y que lo armónico quiere dejarla de lado apaciguándola.

La expresión es la forma de sacar del espíritu del artista más de lo que pretende al expresarse, la expresión arrastra en su devenir elementos estéticos que pertenecen a las capas más profundas del artista y que afloran sorprendiéndole

Cuando entra en juego la armonía intentando que dialoguen los elementos estéticos profundos con la apariencia formal del cuadro, estos elementos se retraen, desaparecen, mueren.

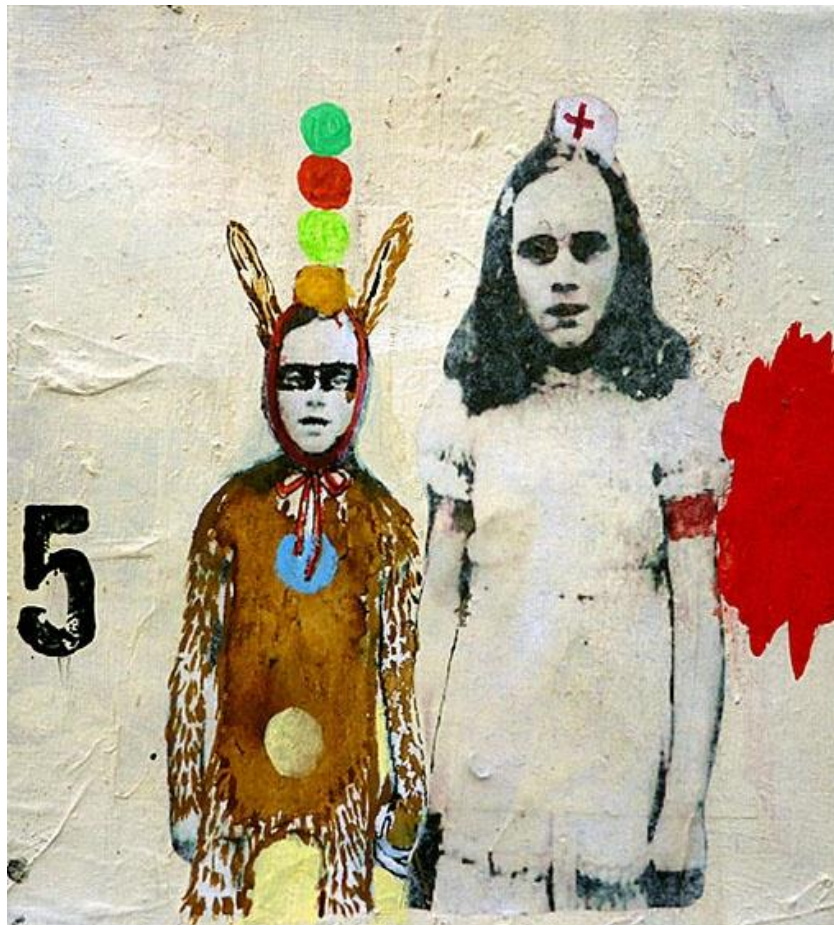
La artista danesa Lone Seeberg me resumió en el Simposio de Paint a Future de Florianópolis (Brasil), en 2007, el proceso, en la frase: *no hay que matar a los niños*.

Mediante la expresión estética se objetualiza lo no objetual, se metamorfosea lo que no tiene forma. Dar forma es la misión de la habilidad del artista, si esta habilidad prevalece sobre el devenir de la expresión, la obra no será más que la *cáscara* de sí misma, pura apariencia sin espíritu: *la expresión de las obras de arte es lo no subjetivo en el sujeto*. (Adorno, 1980, p.155).

La expresión es lo *ciego*, lo que no sabemos que es, se produce mediante un lenguaje no significativo, que da forma a las cosas que no sabemos lo que son.

Cuando la expresión adquiere apariencia por medio del lenguaje no significativo de las obras de arte, es la mirada de las obras de arte.

Para Lone Seeberg lo importante en el proceso de creación de una obra de arte es *no matar a los niños*.

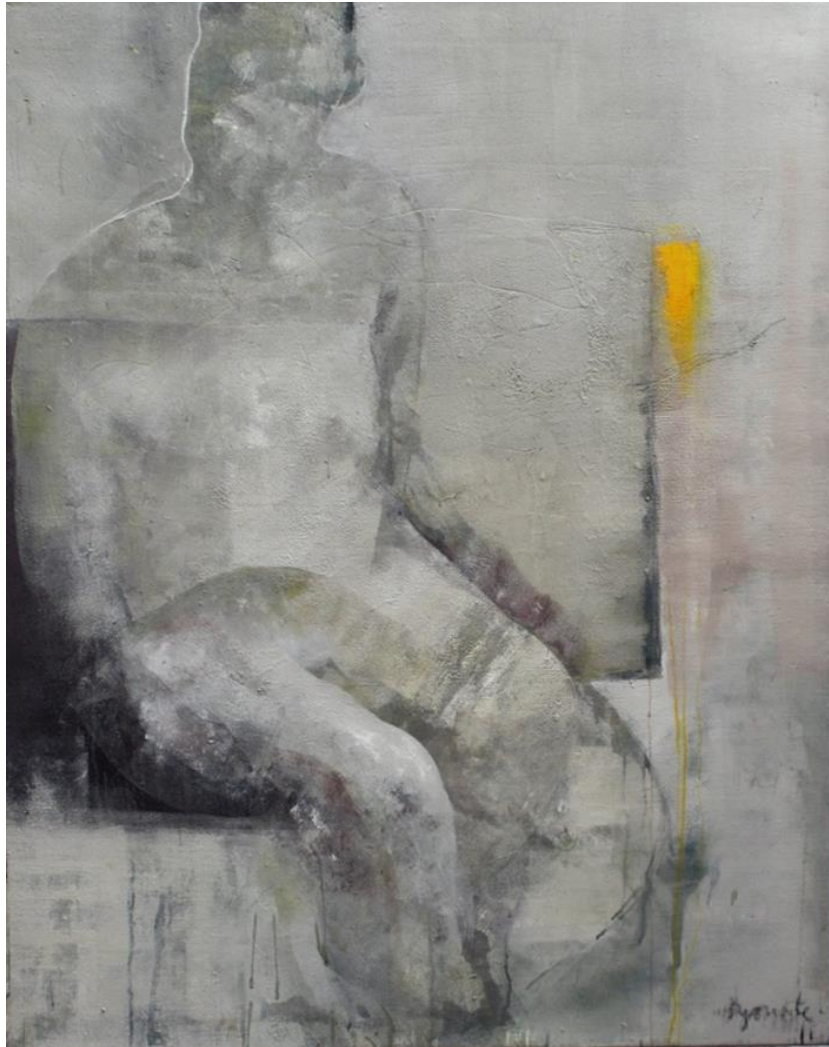


39.- *Five*. Lone Seeber.

Las obras de arte concebidas de manera integral a través de una logicidad absoluta, comenta Paul Klee (1970) mantienen la exigencia de amoldarse constantemente a ellas, pero la obra en un determinado momento enseña la falibilidad de la logicidad, es la obra la que marca la necesidad de la

intervención, pero es el artista quien tiene que romper la coherencia que mantenía la obra e intervenir en ella<sup>26</sup>.

Una vez terminada la obra, sentí la necesidad de intervenir rompiendo su coherencia interna (surgió el amarillo anaranjado chorreante de la derecha).



40.- *Outcrops 1*. Oyonarte.

---

<sup>26</sup> Adorno (*Teoría estética* 1972) considera que los gestos de intervención con que Beethoven suele comenzar las últimas partes de sus desarrollos son un acto de voluntad contra la coherencia de la composición, aunque también se puede pensar que esa irrupción de la *voluntariedad* del artista que rompe la coherencia interna de la obra recupera una nueva coherencia.

La libertad prisionera de la evolución de la obra le debe permitir alejarse de cualquier condicionamiento que no sea la propia coherencia del proceso, Adorno (1980) lo resumía con especial acierto: *La participación subjetiva en la obra de arte es una parte de su objetividad.* (p.63)

Reconocida la objetividad del material artístico, como desarrollo de un plan interno que va marcando la propia obra, queda establecer si el resultado es el reconocimiento del *en sí* del artista en la obra.

En definitiva admitir la obra como un objeto especular del *ser* del artista, en el que se refleja también el *ser* del espectador.

Finalmente Adorno (1980) apunta la necesidad de superar la coherencia indispensable de la obra, cuando se debe subordinar a un elemento superior a ella. Si la verdad del contenido que encierra no se contenta ni con la expresión (que puede recompensar la impotencia del artista) ni con la construcción (que puede ser demasiado asimilable al mundo exterior).

#### 6.1.2. La obra concebida como desvelamiento de la verdad que oculta

Incluso en los momentos de mayor subjetividad en el entendimiento de la experiencia artística, las preguntas estéticas han estado referidas al contenido de verdad de las obras de arte, a pretender juzgar la verdad en *sí* que una obra contiene objetivamente en *sí* misma.

Hoy en día hay un escepticismo en cuanto a estos grandes temas. La pretensión de desocultación de la verdad que lleva implícita la obra, propia de la modernidad, deja de ser un motor del pensamiento estético.

El problema del contenido de verdad de la obra de arte ha sido dejado de lado por la mayoría de las personas del mundo del arte, siendo esta una de las características de los planteamientos estéticos posmodernos.

Las preguntas que lanzó Hegel, en las que se basó el idealismo de Schelling, siguen ahí, pero en la actualidad el pensamiento es realista, lo ideal se ha apartado de la escena.

La causa de la falta de interés por la estética en la actualidad, no está en ella misma en tanto que disciplina, sino en cuanto que se aproxima cada vez más a la objetividad del objeto, dejando al sujeto subsumido en el objeto.

Choca contra la falta de sensibilidad para los fenómenos artísticos en tanto que índice de su verdad.

El contenido de verdad de la obra es parte inherente al pensamiento de la Modernidad, forma parte esencial de los tratados de los pensadores estéticos fundamentales.

A partir de Kant hay una coincidencia entre los distintos pensadores en encontrar la verdad en la unión de lo exterior al sujeto y lo interior a él.

Para Goethe la verdad es una: *síntesis de mundo y espíritu, la cual proporciona una feliz seguridad en la armonía eterna de la existencia*. Goethe en (Safransky, 2008, P.241).

Nietzsche y Schopenhauer son de los primeros en dejar claro el papel superior del arte por encima de la filosofía, como forma de entendimiento de la verdad.

Schopenhauer en una anotación de 1814 comenta: *La filosofía ha ensayado soluciones inútilmente durante tanto tiempo porque buscaba por el sendero de la ciencia en vez de buscar por el camino del arte*. Schopenhauer en (Safranski, 2008, P. 291).

Entre los pensadores a partir de la segunda mitad del siglo XX, que plantean la verdad que encierra la obra como su contenido fundamental, se encuentra Gadamer (1983), quien comienza la investigación que desarrolla en *Verdad y Método* con una crítica a la conciencia estética subjetivista.

Plantea como se puede hacer justicia a la verdad de la experiencia estética y superar la subjetivación radical de lo estético que surge en la *Crítica del Juicio* de Kant, donde la capacidad de juicio estético es un estado del sujeto.

Entiende el conocimiento como mediación de la verdad, y considera que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento, distinto del sensorial, del racional y en general de todo conocimiento conceptual:

*(...) lo que realmente se experimenta en una obra de arte, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en ese algo a sí mismo (Gadamer, 1983, P.158).*

Hay un reconocimiento de uno mismo en el que se conoce algo más que lo ya conocido. En ese reconocimiento el sujeto accede a su verdadero ser y se muestra como lo que es.

También Herbert Read (1969) considera el arte como el elemento fundamental para desvelar la verdad, el verdadero *sí mismo* tanto del que la crea como del espectador, que sólo encuentran la verdad en la obra de arte: *(...) sin las artes no sabríamos de la existencia de la verdad, pues ella se hace visible, aprehensible y aceptable solamente en la obra de arte.* (Read, 1969, p. 24)

Es a partir de la coherencia de la obra como piensa Adorno (1980) que se puede llegar a la verdad estética:

*Su lógica interna es el camino, el hilo de Ariadna, que conduce a la obra en la oscuridad de su proceso interior buscando su satisfacción personal, puesto que las obras satisfacen más a la verdad cuanto más se satisfacen a sí mismas.*

*El esfuerzo que hacen las obras para formarse como un ser en sí objetivo se apoya en el cumplimiento de su propia legalidad que esta mediada por su configuración, pero que no es inmanente a ella y a sus elementos (p.371)*

De esta forma Adorno se postula como uno de los últimos representantes de la Modernidad, percibe la corriente de pensamiento de las diversas ideologías que intentan ocupar el sitio que deja libre la disolución de la verdad, y propugna una recta comprensión de la verdad para poder hacer frente con éxito a su ostracismo<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Esta alergia a plantearse el problema de la verdad de la obra de arte llega hasta nuestros días, en cualquier reunión de pensadores estéticos y o artistas a las que he acudido recientemente tocar este tema suena a decimonónico y sospechoso.

Es necesario el uso de una *dialéctica negativa*, en oposición a la opinión dominante y al pensamiento positivo y satisfecho de sí mismo.

Adorno considera que todas las obras de arte tienen espíritu, traslación del espíritu del artista que las creó y que se va desvelando, y en ese espíritu está su contenido de verdad: (...) *el espíritu de las obras de arte no es lo que ellas significan, ni lo que ellas quieren, sino su contenido de verdad.* (Adorno, 1980, p.376)

Plantea también la existencia de un espíritu de falsedad en las obras. La pregunta sobre la verdad que contiene una obra de arte se plantea frente a una obra que presenta algo que no existe como si existiera, el arte que promete lo que no es.

Ante una obra de arte significativa, no hay que hacer preguntas, solo hay que sentarse frente a ella olvidado de uno mismo, a esperar hasta que la verdad que oculta se desvele sola.

Martin Heidegger (1996) considera objetivo y universal que en el contenido de la obra de arte se encuentra la verdad que permanece oculta en las cosas, esquivada a la mirada del hombre: *El devenir de la obra es un modo del devenir y acontecer de la verdad* (p.83).

La verdad no puede ser entendida siguiendo a Kant (1978) como la adecuación de la cosa al conocimiento, según la idea trascendental de que los objetos se conforman a nuestro conocimiento. Sino como afirma Heidegger (1996) que la verdad es la adecuación del conocimiento a la cosa.

En la concepción kantiana se arrincona la verdad en la subjetividad del sujeto humano, Heidegger (1996) plantea la verdad como el elemento imperecedero y eterno de la realidad, que no puede estar constreñido en la fugacidad y fragilidad del ser humano.

La esencia de la verdad *en sí* domina sobre el hombre, y es este el que se sumerge en el contenido de verdad de la obra olvidando su subjetividad.

El desocultamiento, lejos de ser una propiedad de nuestros juicios, atañe a toda la experiencia humana del mundo.

El desvelamiento de la verdad oculta significa la coincidencia de la cosa con el concepto universal de su esencia, la objetividad de la cosa misma.

Uno de los elementos que ha contribuido al ocultamiento de la verdad que encierran las cosas es la evolución del lenguaje. El lenguaje, entiende Heidegger (1996) oculta la verdadera esencia de las cosas.

Esta ocultación se produce desde que el lenguaje romano toma prestadas palabras griegas sin la experiencia originaria de lo que significan.

Con ello el pensamiento occidental empieza a perder su base originaria, ya que queda representada por una palabra que ha perdido la referencia de la experiencia que la hizo surgir.

Esa circunstancia no atañe al lenguaje no significativo del arte, que es más antiguo que el significativo, y que permite desvelar la verdad oculta de las cosas.

Adorno (1980) matiza el planteamiento de Heidegger, para él todas las obras de arte son enigmas. Que al mismo tiempo digan algo y lo oculten es su carácter enigmático.

En su esencia está este carácter que nos va revelando su verdad al tiempo que nos la oculta. Se entiende que la verdad que ocultan las obras de arte nunca va a poder ser desvelada, pero que aportan y ocultan la suficiente carga de verdad.

Se podría entender que la esencia de verdad de todas ellas se encuentra repartida en *la obra*, en lo que constituye *el estilo del artista*.

Opinión compartida por Deleuze (1964) para él una sola obra de arte no es suficiente para ver si es auténtica o no, es preciso analizar la trayectoria del artista para encontrar en la coherencia de su estilo su autenticidad objetiva: *El estilo no es el hombre, el estilo es la esencia misma* (Deleuze, 1964, p.48).

Por otro lado desvelar el contenido de verdad de la obra, implica comprender su sentido enigmático, su sentido espiritual. Resolver el enigma es lo mismo que indicar la razón de su irresolubilidad.



Para Adorno (1980) se espiritualiza mediante lo elemental, lo carente de intención que es capaz de acoger el espíritu; a través de lo elemental el arte adquiere su contenido de verdad.

Adorno (1980) compara los conocimientos artístico y discursivo:

*El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a él. Mediante la libertad del sujeto en ellas, las obras de arte son menos subjetivas que el conocimiento discursivo (p.172).*

Se asimila el contenido de verdad de las obras de arte a la resolución objetiva del enigma de cada una.

Coincide con Friedrich Theodor Vischer en Givone (2001) en que el contenido de verdad no coincide con la idea subjetiva, con la intención del artista.

Las obras en las que el artista representa perfectamente lo que quería decir, se degradan a una alegoría cifrada, carentes de contenido de verdad.

Este estado de no arte, se supera para Nietzsche (1991) mediante la embriaguez estética, con ella se puede llegar a la verdad y ahuyentar a las musas de la apariencia.

El concepto de verdad que propone Nietzsche (1991) incluye un estado intermedio entre la verdad y la belleza, en el que es posible una unión entre Dionisio y Apolo.

Hay un juego con la embriaguez, pero el sujeto no queda a merced de ella. Es una situación entre lo sublime y lo ridículo, al que dio el nombre de *verosimilitud*, un estado más allá de la belleza que sin embargo no busca la verdad, pero se aparta de la bella apariencia.

El conocimiento que el artista tenga de la técnica, conduce a la objetividad de la obra, que se avala por la coherencia de la configuración, pero el dominio técnico sobre algo material o natural es contrapunteado por lo dominado, la

técnica nunca puede prevalecer sobre el contenido de lo representado, a veces un excesivo virtuosismo enfría el contenido de verdad<sup>28</sup>.

Para Adorno (1980): (...) *el contenido de verdad de las obras de arte, del que su rango depende al fin y al cabo, es completamente histórico. Su relación con la historia no es completamente relativa, de modo que él (y por tanto el rango de las obras de arte) variará con el tiempo. Ciertamente, esa variación tiene lugar y las obras de arte de calidad pueden marchitarse mediante la historia* (p.255).

En ese sentido Walter Benjamin en Derrida (2001) aporta el recuerdo de las huellas que los incontables ojos de los contempladores han dejado en algunos cuadros, hasta conseguir degradarlos.

Cambian los ojos de los espectadores que las contemplan y que son los que marcan la variación del rango de la obra de acuerdo a los significados objetivamente diferentes de la configuración de sus elementos en épocas diferentes.

Esto afecta a su contenido de verdad, que puede hacer que las obras se vuelvan interpretables, y que enmudezcan en ocasiones, hay que tener en cuenta que el impulso del arte a objetivar lo fugaz no lo permanente, se ha producido a lo largo de toda la historia.

El arte está y debe estar muy ligado al momento histórico en el que se produce, del que representa contenidos de verdad fugaces, que resultan muy ajenos a las percepciones de sujetos alejados en el tiempo a esos momentos de verdad.

Adorno (1980) matiza estas afirmaciones en las que parece que las obras de arte están al albur de los cambios estéticos y de las circunstancias históricas, considera que la historia es inmanente a la obra de arte significativa, y no puede ser un destino exterior ni una valoración cambiante.

---

<sup>28</sup> Eduardo Chillida decide dibujar con la mano izquierda cuando advierte un exceso de facilidad para el dibujo en su mano derecha, que le restaba posibilidades expresivas: *Yo notaba que mi mano iba demasiado rápido y dejaba detrás a la cabeza y a la sensibilidad, a la emotividad y a todas las cosas que tienen que acompañar al arte. Lo único que había era una mano hábil, pero yo tenía que frenar lo peligroso de esto. Entonces, se me ocurrió dibujar con la mano izquierda, y así mi mano tendría que ir más despacio que mi cabeza y mi emotividad.* (Sanjuana Martínez, 2001).

Adorno (1980), y yo con él, concluye afirmando: *Una obra de arte está conseguida decididamente si su forma dimana de su contenido de verdad.* (p.251).

#### 6.1.3. Lo bello natural. La materia de la universalidad sustancial.

El concepto de lo bello compartía con el de lo sublime un lugar central en el debate estético en el siglo XVIII. En el siglo XIX con Hegel, lo bello queda completamente eliminado como valor estético.

Hegel (1985) llega a lo bello artístico desde lo bello natural, menosprecia lo bello natural, considera que para que el arte se escape de su carácter mítico debe separarse del hechizo de la naturaleza.

La crítica de lo bello natural que realiza Hegel se une a la crítica a lo bello en el arte, que le resulta susceptible de entrar en lo débil subjetivo.

Al idealismo objetivo de Hegel no le vale más subjetivismo que el absoluto, frente a una belleza natural que se considera objetiva en sí misma, pero que es apreciada subjetivamente.

En el núcleo del romanticismo alemán, la muerte de la belleza preconizada por Hegel encuentra resistencias ilustres, todavía hay argumentaciones que se basan en la belleza como el factor de conexión entre lo sensible y lo racional que se encuentra en el hombre.

Schiller (1991) se rige por: (...) *el principio antropológico de la doble naturaleza inseparable: sensible - racional, del carácter humano* (p.111-181).

A la naturaleza sensible le otorga un impulso sensible y a la racional un impulso formal.

La belleza sería la instancia que hace posible educar simultáneamente la facultad sensible y la facultad racional ya que las contiene a ambas.

Para Schelegel (2014) en la fusión de la naturaleza con el yo se unifican dos absolutos: absoluta individualidad y absoluta universalidad.

Schelegel plantea la objetividad de la obra de arte en tanto que suponga una nueva revelación de la naturaleza. La naturaleza es lo que proporciona al individuo la universalidad en su individualidad.

Por el contrario Schelling (2005) concentra el interés estético en las obras de arte.

Nietzsche (1991) plantea una objeción a esta tendencia anti-naturalista, su concepción vitalista del arte parte de la naturaleza: considera que lo apolíneo y lo dionisiaco son potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma.

Nietzsche (1991) da gran importancia a lo *bello natural* en donde encuentra el origen de los instintos artísticos que desarrolla el hombre a partir de la relación del artista con sus arquetipos.

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos el artista es un imitador, que llega al fondo más íntimo del mundo a través de su unidad con la naturaleza.

Pero como imitador el artista interpreta lo *bello natural* de una manera objetiva, el hombre extrae lo objetivo de la naturaleza como mediador con ella, no a partir de percepciones subjetivas de la naturaleza.

En este punto, el asunto se establece en si el artista necesita del contacto inmediato con la naturaleza o no.

El arte que surge tras el romanticismo de Hegel se planteó como una vuelta física a la naturaleza.

Los Impresionistas preconizan su revolución en el arte desde la idea de salir de los estudios y volver a la naturaleza.

Sus creaciones se basan en la imitación sensible que capta los elementos esenciales de ella a partir de la representación de los estímulos sensibles que nos llegan.

Los Impresionistas ya han pasado por Kant y rompen con el arte ingenuo anterior, se concentran en la representación del fenómeno de la naturaleza.

Su planteamiento es totalmente radical. No quieren reflejar la representación que hace la mente del fenómeno sino la imagen anterior de la naturaleza que llega a nuestros sentidos.<sup>29</sup>

Se apoyan en las teorías ópticas de Chevreul para representar los impulsos luminosos antes que se codifiquen en la retina.

Una auto imposición que intelectualiza sus propuestas que se hacen demasiado racionales. La liberación que supuso salir al exterior se compensa por la limitación conceptual a la que se someten.

El arte no ingenuo tras el Impresionismo saca lo *bello natural* de los arquetipos que se han grabado en el inconsciente profundo del hombre por la relación de generaciones de hombres con lo bello natural. No encuentra lo bello natural en el exterior sino dentro de sí mismos.

Adorno (1980) zanja el asunto de la imitación: *El arte no imita a la naturaleza, tampoco a bellezas naturales concretas, sino a lo bello natural en sí.* (p.102). Ya que: *Lo bello natural es la huella de lo no- idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal.* (p.103).

Con el proceso de espiritualización de las obras de arte en los últimos doscientos años, piensa Adorno, el arte no se ha alejado de la naturaleza, sino que se ha acercado a lo bello natural.

El arte ha dejado de plantearse la naturaleza como una fuente de inspiración, un tema, o como la presencia que compite con lo bello artístico y se ha enfrentado a la belleza de la naturaleza intentando arrancar su propia contingencia.

El creador vuelve a la naturaleza para poder apoderarse de su esencia y negarla como imagen irreal recreada por el hombre.

Benjamin (2003) percibe un aura en la naturaleza, que implica captar en la naturaleza lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte, ese significar objetivo al que no llega ninguna intención subjetiva, ni objetiva

---

<sup>29</sup> Por primera vez hay un planteamiento programático de distanciar a la obra de arte de la representación intelectual que realiza el ser humano del mundo.

proyectada por el espectador, el modelo de melancolía o de paz que se obtiene de la naturaleza cuando no la miramos como objeto de atención.

El tema de lo *bello natural* se trata en paralelo al de la objetividad de la obra de arte. No son pocos los pensadores y artistas que, aún hoy en día, consideran necesario el enfrentamiento directo con la naturaleza para limpiar la mirada.

Yo me quedo con la naturaleza arquetípica instalada en el inconsciente profundo del hombre. Una naturaleza resumen (lo *bello natural* en sí de Adorno).

Lo *bello natural*, entendido en esos términos formaría parte de la universalidad sustancial de Hegel, con lo que ya podemos ir entendiendo la naturaleza que está en el fondo del individuo e impregna con su sustancia lo subjetivo, que de esta manera se completa y se reconcilia con lo absoluto.

## 6.2. NATURALEZA DE LA OBJETIVIDAD DEL ARTISTA.

El *ser en sí* del artista se encuentra al final de su subjetividad, en un ámbito al que no acceden ni la razón ni los sentimientos. Más allá del consciente y del inconsciente próximo. Espacio en el que Jung sitúa el inconsciente colectivo.

### 6.2.1. La voz del inconsciente colectivo.

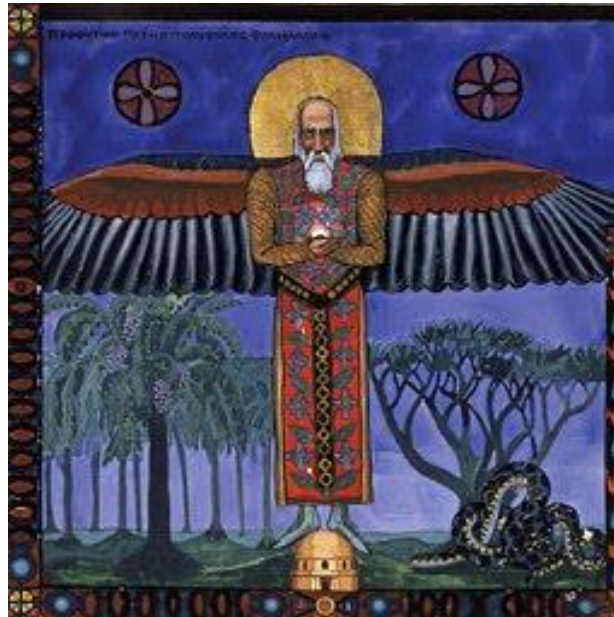
*El artista no es una persona dotada de libre albedrío que busca su propio beneficio, sino un arte que permite hacer realidad su propósito a través de él.*  
(Jung, 1991, p. 13)

Carl Jung merece un capítulo aparte entre los pensadores que han planteado la existencia de un arte objetivo, probablemente uno de los que más lúcidamente se han acercado a exponerlo

Aunque era básicamente un psicólogo, realizó una extensa investigación dentro del campo de la plástica, sus numerosos dibujos y esculturas le ayudaron a explicar algunas de sus teorías sobre la mente humana. Si a las ideas de Freud sobre el inconsciente próximo se las puede considerar un alimento para el subjetivismo de tipo proyectivo, el concepto del inconsciente proyectivo de Jung constituye una de las bases del objetivismo.

La enorme aportación de Jung (1991) en este campo, es la consideración de la existencia de un inconsciente colectivo en todos los hombres, un inconsciente común en el que se objetivan las chispas emanadas de la subjetividad.

Existen unas imágenes ancestrales, que Jung llamaba arquetipos.



41.- *Rufa*, dibujo de Jung. El Libro Rojo.

Las propuestas artísticas objetivas salen a la luz cuando tocan la parte más profunda del inconsciente, para Jung el en sí que plantea la filosofía es el inconsciente colectivo.

En ese inconsciente común a los hombres de distintas épocas y lugares geográficos existen unas imágenes ancestrales, que Jung llamaba arquetipos, imágenes míticas que cuando son sacadas a la luz, son las más susceptibles de conmover a la humanidad.

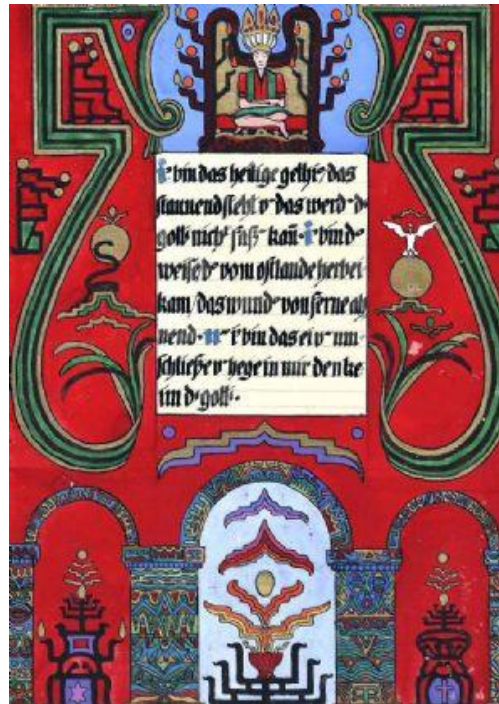
Estas imágenes consiguen un efecto más extenso, son más universales, cuanto más alejadas están de las conciencia del individuo que las crea.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Para Adorno (1980) la expresión objetiva que está dentro del sujeto y a la que imita el arte, la captó el sensorio alguna vez en el mundo y no sobrevive más que en las obras. Mediante esta expresión el arte habla *en sí*, y su expresión es lo contrario de expresar algo.

La aportación del concepto del inconsciente colectivo supuso un gran paso frente a los planteamientos anteriores sobre el inconsciente de Janet o Freud (1996) que consideran los contenidos inconscientes como elementos de naturaleza personal.

Las imágenes son más universales, cuanto más alejadas están de las conciencia del que las crea



42.- *Forma es vacío, vacío es forma.*

La estructura básica del inconsciente personal lo constituye el *complejo*, red de pensamientos, sentimientos y actitudes mantenidas por una idea nuclear.

Puede ser tan poderoso que cuando es activado funciona fuera del control del ego. Contenidos de éste, específicamente los contenidos reprimidos, pueden volver a ser conscientes cuando los reconoce la conciencia de la persona.

A estos materiales Jung los llamaba *contenidos personales*, por cuanto sus efectos, aspecto o procedencia pertenecen a nuestro pasado personal.

En las obras de arte se sobrevalora en exceso el momento proyectivo de ficción, Adorno (1980) afirma: *lo proyectivo en el proceso de producción de los*



*artistas es sólo un momento y difícilmente el decisivo; el idioma y el material tienen un peso propio; ante todo lo tiene el producto mismo* (p. 19)

El libro rojo de Carl Jung es un manuscrito escrito e ilustrado entre 1914 y 1930, considerado el núcleo de su obra posterior.



43.- *El Club de los Onironautas*, Dibujo de Jung.

El artista no puede trabajar en una obra significativa solamente con su consciente y con su inconsciente próximo, tiene que haber algo más profundo en la mente del hombre que le permita salirse de la pura representación y de la proyección onírica.

Un inconsciente más profundo, el inconsciente de segundo nivel donde aparecen procesos que no son explicables a través de las adquisiciones personales.

Los instintos, los impulsos naturales, y los contenidos que constituirían imágenes o adquisiciones de orden colectivo, son predisposiciones

compartidas por todos los hombres, y manifestadas en su conducta, sin tener en cuenta época ni cultura.

En el inconsciente de carácter impersonal o colectivo los elementos comunes están expresados en la forma de categorías heredadas o *arquetipos*.<sup>31</sup> Estas predisposiciones innatas pueden producir imágenes reales y conceptos poderosos.

Las imágenes de orden colectivo, son predisposiciones compartidas por todos los hombres de cualquier época o cultura.



44.- Ilustración de Jung para el libro rojo.

Entre los arquetipos importantes Jung encuentra los del poder, los de la relación con los miembros del sexo opuesto, los de creencia en algo más grande, la guía, la maternidad y la paternidad.

---

<sup>31</sup> Para Nietzsche el arquetipo es el *perpetuum vestigium*, de la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco y lo encuentra, sobre todo, en las canciones populares que están presentes en todos los pueblos y lugares, que son un testimonio de la fuerza del instinto erístico de la naturaleza.

Los arquetipos no son contenidos sino formas que son despertadas por la interacción con el mundo externo: (...) *las formas ordenadas aseguran en todo individuo la similitud, y aún la igualdad, de la experiencia y de la creación imaginativa* (Jung, 1991, pag.54).

Jung plantea dos métodos para estudiar el inconsciente colectivo:

El estudio de la *significación de los sueños*, que no son considerados, como en la teoría freudiana, como satisfacción de los deseos de la libido, sino como mensajes del inconsciente.<sup>32</sup>

La *imaginación activa*, en el cual el individuo une los materiales pasivos del inconsciente con influjos conscientes a través de alguna forma de autoexpresión, permitiendo la asimilación de contenidos inconscientes.

El 2º método: (...) *no se puede hacer por medio de un descenso a la esfera de los instintos, el cual sólo conduce a una inconsciencia incapaz de conocimiento o, peor aún, a un substituto intelectualista de los instinto* (Jung, 1991, pag.155),

Sino que debe hacerse: (...) *a través de la integración de la imagen que significa, y al mismo tiempo evoca, el instinto, aunque en una forma bastante diferente a la que se da en nivel biológico* (Sharp, 1994, pag.29).

Este método tiene dos etapas:

- 1.- Un sueño similar al que se realiza con los ojos abiertos, que tiene naturaleza pasiva.
- 2.- La participación consciente en las imágenes fantaseadas, que tiene naturaleza crítica.

---

<sup>32</sup> Nietzsche también mantiene que el hombre saca de la realidad del sueño las imágenes que le permiten interpretar la vida, en el *Nacimiento de la tragedia*, mantiene que la relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida.

La *imaginación activa* funciona como la imaginación nietzscheriana: sirve para hacer conscientes y subjetivos los elementos objetivos que se encuentran en el extremo de la subjetividad del hombre.

Es el proceso de la experiencia estética creativa cuando el artista extrae mediante la imaginación la *cosa en sí* del arte que ha obtenido en estado *dionisiaco*.

Estos contenidos arquetípicos en los que está la *cosa en sí de la cosa*, los encuentra Jung en los arquetipos que diversas “tribus primitivas”, han hecho explícitos, incorporándolos al consciente.<sup>33</sup>

La evidencia de su carácter arquetípico, es que los arquetipos son los mismos en poblaciones primitivas inconexas de diferentes partes del mundo:

*(...) los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o – mejor aún – primitivos (...). En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad aquí ya no son contenidos de lo inconsciente sino que se han transformado en fórmulas conscientes que son transmitidas por la tradición, en general, en forma de la doctrina secreta (Jung, 1991, pag11).*

Es fácil suponer que en esas “tribus primitivas” el límite entre lo consciente y lo inconsciente no está tan definido como en la sociedad occidental, y el hombre convive con sus miedos y sus mitos.

Jung se considera el primero en considerar los mitos como manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Como expresiones simbólicas del drama íntimo e inconsciente del alma.

La representación necesaria del drama inicial del hombre, la pueden realizar los artistas primitivos con mucha más facilidad que los de otras épocas. Por la preeminencia que tiene su parte inconsciente sobre la consciente.

---

<sup>33</sup> Los arquetipos que son conscientes en diversas “tribus primitivas”, han caído en el inconsciente profundo de las civilizaciones desarrolladas.

Los artistas no necesitaban anular razón y sentimientos para conseguirlo. Su miedo a lo desconocido, a la muerte y a la falta de control sobre la naturaleza en la que vivían, lo hacía por ellos.

Jung considera la existencia de unos arquetipos comunes dentro de un inconsciente colectivo.



45.- Mandala pintado por Kristine Mann en un análisis clínico con Jung.

Crean formas poderosas que protegen a los demás miembros de la tribu frente a las inquietudes que anidaban en el fondo de sus almas:

*Siempre fueron expresadas las figuras de lo inconsciente mediante imágenes protectoras y benéficas que permitían expulsar el drama anímico hasta el espacio cósmico extra anímico* (Jung, 1991, pag18).

También en las civilizaciones más desarrolladas hay constancia evidente de los arquetipos; en los mitos y leyendas ancestrales de diferentes regiones geográficas.

En estos mitos y leyendas se pueden encontrar numerosas coincidencias que apoyan las ideas de Jung.

Hay que analizarlos con más cuidado que los mitos primitivos, ya que el concepto de arquetipo sólo se puede aplicar en algunos de ellas.

El arquetipo designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, estaríamos hablando de mitos y leyendas originariamente elaboradas en una especie de estado de trance.

En esa situación la potencia del arquetipo que se representa anula la capacidad del mínimo análisis consciente de quien o quienes los fabrican:

*El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge* (Jung, 1991, pag12)

Si asociamos la objetividad de una obra de arte con el grado de aproximación al arquetipo, arquetipos, o a los rasgos arquetípicos primigenios que pueda incorporar, el artista que la realiza debe anular su conciencia y sentimientos en el momento de la creación, para dejar fluir las formas arquetípicas que surgen del inconsciente profundo.

Cuanto más profunda sea una obra más se aleja de la individualidad subjetiva del que la crea:

*(...) cuanto más bella, más grandiosa, más completa es la imagen que se forma y se transmite, más lejos se aparta de la experiencia individual. Podemos penetrar en la imagen con el sentimiento y la sensibilidad, pero la experiencia primaria se ha perdido* (Jung, 1991, pag13)

La universalidad de la obra de arte, su capacidad de conmover a espectadores de distintas culturas y situaciones históricas dependerá, por tanto, del grado de alejamiento de la individualidad subjetiva que experimente el artista.

#### 6.2.2. El peligro del primer nivel del inconsciente y el tránsito al segundo nivel.

Las consideraciones de Jung sobre el primer nivel del inconsciente las he constatado yo empíricamente.

El primer nivel del inconsciente se puede hacer consciente con cierta facilidad. El inconsciente próximo ha sido el motor de la creatividad desbordante presente en la etapa inicial de mi obra.

En las obras de esta etapa me he acostumbrado a investigar plásticamente dejando cada vez más al margen la conciencia.<sup>34</sup>

Cuando he trabajado a partir de contenidos sacados de ese primer nivel del inconsciente,<sup>35</sup> las obras tenían un carácter absolutamente subjetivo. Probablemente más subjetivo todavía que la simple imitación de la realidad.<sup>36</sup>

Después he tratado de superar esa fase de subjetivismo, intentando que las imágenes de mi trabajo se alejasen de elementos personales conscientes o inconscientes, sacados del primer nivel del inconsciente.

Las imágenes de esta etapa tienen el valor de ser *exclusivamente mías*, pero carecen de universalidad en tanto que han sido elaboradas en la parte más subjetiva del hombre: el inconsciente próximo.

Nietzsche habla de un inconsciente reversible, pero no diferencia entre el inconsciente próximo y el profundo:

*De esta manera se separan el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Cuando la segunda penetra de nuevo en la primera, en la consciencia, se produce la náusea, un estado de ánimo que niega la voluntad. Al hacerse consciente lo dionisiaco es percibido como un estado superior al orden normal del mundo. (Nietzsche, 1991, p.244).*

---

<sup>34</sup>La conciencia enfría lo que de auténtico llega del inconsciente: *En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia en un creador.* (Nietzsche, 1991, p.222)

<sup>35</sup> Los clásicos cuadros del movimiento surrealista realizados a partir de las imágenes que recordaban de los sueños cuando ponían el despertador para despertarse en medio del sueño en fase REM.

<sup>36</sup> En esta época es cuando he tenido mayor éxito comercial, hasta el punto de vender exposiciones enteras. Mis obras creaban espacios en los que el espectador podía proyectarse con facilidad.



Las obras que surgen del inconsciente próximo, pueden ser admiradas en el entorno cultural del artista, desarrollan lo propio del artista y lo propio de la época del artista. Pero no tienen por qué conectar con las subjetividades de los distintos espectadores de culturas y periodos históricos distintos al del artista, ya que no contienen lo propio del arte.

Los dibujos de Jung surgen de visiones: (...) *de la primera visión, cesaron los estados visionarios. No es posible hacerse una idea de la belleza e intensidad del sentimiento que experimentaba durante las visiones.*



46.- Visiones. Dibujo de Jung para el Libro Rojo.

La tentación de jugar con el inconsciente personal es muy fuerte cuando se produce el proceso contrario, cuando es el espectador de una obra el que pretende proyectarse en ella.

Sin anular su personalidad, para conectar con la parte de absoluto que pueda contener la obra, el espectador realiza un ejercicio de apropiación de la obra al



identificarla con contenidos de su inconsciente personal, que reconoce al verlos planteados en la obra.

En esta línea demuestra Jung la existencia del inconsciente próximo, para el segundo nivel del inconsciente: el inconsciente colectivo. Para ello realizó un estudio comparativo de los sueños y las fantasías de personas de distintas procedencias geográficas.

Encontró evidencias de la presencia de contenidos inconscientes que desbordarían lo meramente personal, y que se repetían en los diferentes sujetos.

Evidencias de un *segundo nivel* más profundo (más alejado de la conciencia) formado por contenidos inconscientes anteriores al nacimiento del propio sujeto.

### 6.2.3. La Formación

En la experiencia estética hay dos vías que llevan a la objetividad:

- La *inmerecida* a la que se accede con el abandono del *sí mismo* y el dejarse fluir hasta que se produce el relámpago de lucidez.
- La *merecida* que se consigue con la constancia y tenacidad en el trabajo de creación.

Hay un trabajo, una *formación* del artista que se compagina con el conocimiento de la labor instrumental que debe tener el artista.

*Desde el siglo XVIII el concepto de formación, entendido como formación del hombre, es en el que las ciencias del espíritu se van desarrollando con las incorporaciones que los distintos pensadores añaden a las ideas de los anteriores, es una trayectoria lineal de crecimiento en el conocimiento, es un concepto que supera al de cultura, pero que va de la mano de ella (Gadamer. 1983. p. 37).*

Ya W. von Humboldt establece una diferencia de significado entre cultura y formación:

*Pero cuando en nuestra lengua decimos “formación” nos referimos a algo más elevado y más interior, al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter* (Humboldt citado por Gadamer 1983, p.39)

Ideas emanadas de Kant (2007) a partir de su concepto de la cultura de la capacidad: (...) *el sujeto desarrolla unas obligaciones para consigo mismo* (p.19), y sobre todo de Hegel quien habla ya de formarse y formación: (...) *la filosofía, tiene en la formación su condición de existencia* (Hegel, 1985, p 40-41).

La capacidad de elección del hombre hace según Gadamer (1983):

*(...) qué rompa con lo inmediato y natural que le es propio en virtud del lado espiritual y racional de su esencia. Por este lado él no es en esencia lo que debe ser; por eso necesita de la formación* (p. 41).

Lo que Hegel denomina esencia formal de la formación se establece sobre su generalidad, la formación supone un ascenso a la generalidad a través de una aceptación de un conocimiento común, que se encuentra inmerso en el desarrollo de la corriente del pensamiento que fluye históricamente.

Para Gadamer (1983) el ascenso a la generalidad no está simplemente reducido a la formación teórica: (...) *acoge la determinación esencial de la racionalidad humana en su totalidad. La esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general* (p. 41).

Este ascenso a la generalidad supone un sacrificio de la particularidad evidente, la de tipo psicológico, por una particularidad más profunda.

Si lo trasladamos al fenómeno de la experiencia de la percepción artística supone la inhibición del deseo, con esta inhibición el sujeto gana la libertad para conseguir una percepción objetiva del objeto mismo desde el propio objeto.

Gadamer (1983) realiza la distinción entre una formación teórica y una práctica:

- *En la práctica el sentido de la formación lleva a una reconciliación con uno mismo, que implica el reconocimiento de sí mismo en el ser otro.*

- *La teórica: (...) lleva más allá de lo que el hombre sabe y experimenta directamente. Consiste en aprender a aceptar la validez de otras cosas también, y en encontrar puntos de vista generales para aprehender la cosa (p. 42).*

De manera que sea: *lo objetivo en su libertad, sin interés ni provecho propio* (Hegel, 1985, p. 62).

La formación teórica para Hegel (1985) nos permite la necesaria escisión que nos separe de nosotros mismos, pero esa separación necesaria de nosotros mismos es reconstruida por la formación práctica, que en su devenir ha encontrado todos los hilos del retorno a un sí mismo, según la esencia verdaderamente general del espíritu.

La propia formación lleva a separaciones y encuentros con uno mismo que acercan a la reconciliación del *sí mismo*, del *sí mismo* que tiene en sí todos los puntos de partida y todos los caminos de vuelta.

Esta manera de pensar se interrumpe a mediados del siglo XX. Con el Posmodernismo se acaba el concepto de formación. La evolución lineal que quiere experimentar el arte hasta la Modernidad, se vuelve transversal, los artistas no se sienten implicados en una tradición establecida con un sentido de continuidad.

Ni siquiera tienen sentido las actuaciones artísticas contra la tradición, o contra el movimiento anterior propio de las vanguardias.

### 6.3. EL IMPULSO DE OBJETIVIDAD ENTRE ARTISTA Y OBRA.

Entendida la naturaleza de la objetividad de la experiencia estética, de la obra de arte y del artista, interesa entender como es el impulso que hace consciente la objetividad que se encuentra en el fondo del artista y como lo traslada a la obra.

### 6.3.1. El impulso del juego

Se puede pensar en qué sentido en las actividades superfluas, inútiles para la conservación del individuo, es decir, en el juego, está el origen de la cultura y el arte.

Friedrich Schiller (1991) considera a la belleza como el elemento que armoniza los elementos sensibles y los racionales del hombre, también piensa que el principio por el cual la belleza puede *actuar* es el *impulso de juego*, que engloba a los otros elementos, en un movimiento dialéctico suprimiéndolos y conservándolos a la vez.

Para Schiller (1991):

*El impulso de juego en la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos (Carta XIV, p.229).*

Bajo la acción recíproca de los dos impulsos, el hombre se libera de separaciones esquizofrénicas, y, por tanto, la idea del cumplimiento pleno de la determinación del carácter humano; en palabras de Schiller (1991):

*La razón exige por motivos transcendentales que haya una comunión del impulso formal con el material, esto es, que exista un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, completa el concepto de humanidad. (Carta XV, p.233).*

Para Schiller (1991), el tercer instinto, es el instinto de juego. Cuya creación de belleza conduce al agrado y al placer:

*El hombre se adorna. Juega. Y así, el impulso estético, lo guía hacia un tercer reino, un reino alegre de juego y de apariencia, donde el hombre se despoja de los lazos que por doquier le tienen sujeto y se libera de todo cuanto es coacción, tanto en lo físico como en lo moral (p.214)*

La liberación del carácter subjetivo del concepto del juego la realiza Gadamer (1983):

*Sin embargo nos interesa liberar a este concepto de la significación subjetiva que se presenta en Kant y en Schiller y que domina a toda la nueva estética y antropología. Cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. (p.14).*

Para ello hay que distinguir el juego en sí mismo de la forma de comportamiento que desarrolla el jugador, ya que la forma de jugar es de carácter subjetivo, pero marcada de manera objetiva por el propio juego.

El juego se desarrolla y cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona completamente a él.

La esencia del juego no se encontrará en el desarrollo de la forma de jugar del jugador, no es importante por tanto la conciencia estética sino la experiencia del arte, en este proceso el espectador que sabe jugar, es el que se identifica con el modo de ser de la obra de arte, y no proyecta su modo de ser en ella alterando las reglas de juego que impone la obra.

Gadamer (1983) resulta tremendamente claro cuando establece el orden de prevalencia entre la obra, el juego, y los espectadores, los jugadores:

*Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. “El sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues este posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan.....también hay juego cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente. (p.145).*

Queda claro entonces que el sujeto de la experiencia artística, del juego, no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego se manifiesta.

Con ello la obra sale a la luz, y cobra el sentido original que siempre ha tenido en su esencia, desde que se ha manifestado por primera vez en el juego inicial que ha establecido con el sujeto que la ha creado.

A las mismas conclusiones de primacía del juego frente a la conciencia del jugador llega Huizinga (1949) que rastrea el momento lúdico inherente a toda cultura, encontrando conexiones entre el juego infantil, el animal y el jugar sagrado del culto.

A través de ellas llega a una concepción de la esencia del juego que independiza al propio ser del juego, en ese sentido Gadamer (1983) afirma:

*Los mismos salvajes no conocen distinción conceptual alguna entre ser y jugar, no tienen el menor concepto de identidad, de imagen o símbolo. Por eso se hace dudoso si el estado espiritual del salvaje en sus acciones, no nos resultará más asequible sacarlas ateniéndonos al término primario de “jugar”. En nuestro concepto del juego se deshace también la distinción entre creencia y simulación. (p.167).*

La conexión entre lo sagrado, el arte y el juego también la encuentra Schlegel en Borrás Castañer (1999), que escribe: *Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma. (p.17).*

La concepción de la creación de una obra de arte como un ejercicio lúdico no dota al creador de una mayor libertad frente a la obra sino que retiene la libertad del creador de decidirse por esto o por lo otro, las reglas de juego que impone la propia obra en su desarrollo se lo coartan.

Esta circunstancia exige del creador, además de una atención continua a las reglas que marca la obra en su coherencia interna, una libertad absoluta frente a cualquier concepción formal que se plantee durante la creación de la obra.

Se llega a una situación paradójica, por un lado la falta de libertad en el proceso de creación que marca el desarrollo coherente de la obra (las reglas del juego), por otro hay una mayor exigencia de libertad del jugador que no puede limitarse en el juego por ninguna idea preconcebida.

En la obra de Gordillo es patente la participación del juego como impulso para realizar sus creaciones.



47.- Sin título. Gordillo.

El jugador que juega al juego de la creación, se libera de todas las reglas que le han servido para desarrollar otros juegos anteriores.

La libertad de decisión del jugador se va estrechando paulatinamente a medida que el juego va adquiriendo entidad, y la única forma que tiene el jugador de no romper el juego es liberarse de cualquier circunstancia ajena al propio desarrollo del juego.

Para esto se necesitan dosis mayores de libertad que cuando el jugador está marcando las reglas del juego con sus ideas y sentimientos.

En el juego hay que dejarse atrapar por la fascinación del riesgo, esto significa entrar en las reglas de juego que marca la obra hasta el punto que ellas le superen a uno.

Todo ello lleva al rasgo general de la manera como la esencia del juego se refleja en el comportamiento lúdico del jugador: (...) *todo jugar es un ser jugado*. (Gadamer. 1983. p. 212). Dicho de otra manera, el juego se hace dueño de los jugadores, y en esto constituye su atracción.

En la experiencia estética de la creación es evidente el impulso que el juego provoca en el jugador, le mantiene hechizado pendiente del enredo que va experimentando el juego.

El sentido final del juego es representarse a sí mismo, la autorrepresentación. En la autorrepresentación se encuentra el aspecto más universal, más objetivo, del juego. En ella se autorrepresenta el sujeto que juega el juego, es decir que lo representa al jugar y se representa en el mismo juego.

Pero el juego no se representa para nadie, no hay en él una referencia a los espectadores, se juega para el juego mismo y el espectador, que no ha participado en el juego inicial, participa jugando el mismo juego, cuando lo experimenta como una realidad que le supera, y a la que tiene que abandonarse.

De esta manera se supera la distinción entre jugador y espectador, ambos se refieren al juego mismo, cuyo contenido de sentido es para ambos el mismo.

El grado máximo del juego humano, donde alcanza su máxima perfección, es el de ser arte. Gadamer (*Verdad y método*, 1983) entiende que el juego se convierte en arte cuando se transforma en una *construcción*.

La *construcción* se constituye como una transformación en la que la realidad se entiende como lo *no transformado* y el arte como la superación de la realidad en su *verdad*.

En esta forma de entender el juego de la creación de la obra de arte, hay una superación absoluta del concepto de *mímesis*. Separando el juego de la mera



imitación de la realidad del juego, se produce la *transformación* de esa realidad en su *verdad*.

Por tanto la concepción de la obra de arte como juego implica entender que su verdadero ser no puede separarse de su representación y que es en esta donde emerge la unidad y la mismidad de una construcción.

### 6.3.2. El carácter social del arte.

Las conformaciones objetivas de la subjetividad profunda, son para la historia objetos de autoconocimiento del hombre, las obras de arte significativas son jalones históricos para el conocimiento de lo común en los seres humanos.

Además el ser humano las ha empleado como objetos de conocimiento del mundo. Mediante el arte el artista ha presentado, más que representado, el mundo a la sociedad.

La comunicación entre obra de arte y sociedad es inherente al arte desde sus comienzos.

El artista recoge las inquietudes y miedos de la tribu, que se ve confortada al verlos representados. Interpreta el drama del hombre y le da una solución estética, que constituye el primer planteamiento religioso del hombre.

El arte tiene un origen religioso. El lugar del artista fue posteriormente ocupado por los sacerdotes que son los que deciden, desde entonces, en los temas transcendentales en nombre del hombre.

Durante mucho tiempo el arte ha estado al servicio de la transcendencia del hombre, mediada por las religiones establecidas.

Cuando el arte se separa de la *cuestión religiosa*, cuando la estética se separa de la ética en la Ilustración, el arte deja de ser un medio al servicio de religiones establecidas.

En ese momento<sup>37</sup>, la esencia social del arte retoma la relevancia que tenía en sus inicios prehistóricos, el artista deja de estar al servicio de sacerdotes y

---

<sup>37</sup> El momento de las vanguardias históricas.

poderosos, y recupera su condición de demiurgo al servicio de toda la colectividad.

El arte toma el sentido de conciencia libre de la sociedad, con lo que se convierte en el elemento que sirve a la sociedad oponiéndose a ella:

*Pero el arte no es social, ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. (Adorno, 1980, p.298).*

Al sustituir a la religión, el arte vuelve a ser otra vez religión, y se produce la liberación ilustrada del arte.

Más tarde el arte tuvo que librarse del exceso de razón que supuso su emancipación de las religiones.

Pero se encuentra con la nueva burguesía que sustituye en el poder al clero y a la aristocracia, que busca fagocitar y cosificar al arte y dejarlo en la condición de objeto de distinción o comercio.

Es el momento en el que el arte adquiere su máxima condición subjetiva. Tanto el artista que lo crea como el burgués que lo adquiere y lo incluye en su patrimonio buscan verse representados en él.

El artista busca un estilo que le identifique inequívocamente, y el burgués colgar en su casa un elemento con el que identificarse y que hable de él.

Aparece una nueva temática en el arte: la representación de la subjetividad de los sujetos que intervienen en la experiencia artística.

Adorno (1980) plantea el nuevo problema social que amenaza al arte: el arte no puede estar al servicio del público, el público se alía con la cosificación del arte.

El público trata de dominar la apariencia del arte, llevándole a una semejanza cada vez mayor con lo subjetivamente físico alejándole de su esencia objetiva y llevándole a lo *kitsch*, a lo más superficial.

El artista tiene que defenderse de la inercia burguesa que le impele a crear obras que no transforman el mundo. Aparece una especie de falsa universalidad, la universalidad kitsch de lo fácil, el arte planteado como *marca* de prestigio o de exclusividad.

La obra de arte no tiene oportunidad de existencia dentro del marco social del artista, tiene que surgir como algo independiente del que la crea, al tratar de surgir como algo propio, independiente, niega a lo social, como considera Adorno (1980), en esa misma negación se encuentra su socialidad.

Por eso el arte sólo puede sobrevivir oponiéndose a la sociedad.

El artista se transforma de sacerdote que salva al hombre desvalido ante la naturaleza, a portavoz histórico de la naturaleza oprimida.

Empieza por combatir consigo mismo. Su yo artificial es el principal obstáculo con el que se encuentra la obra, es el agente interior de la opresión.

La experiencia subjetiva contra el yo es parte de la verdad objetiva del arte, no se puede experimentar la obra de arte desde uno mismo, sólo contra uno mismo o al margen de uno mismo.

Cuando el artista experimenta desde su yo (no se margina de la experiencia estética) utiliza la obra para comunicarse con la sociedad.

Subjetiviza el lenguaje, lo que provoca una pérdida en la capacidad de comunicación universal del lenguaje del arte, para Adorno (1980): (...) *desde las obras de arte habla un nosotros, no un yo, y con tanta más pureza cuanto menos se adapta exteriormente la obra a un nosotros y a su idioma.* (p.224).

Se convierte a la obra en lenguaje, a partir de ese lenguaje es como se ha cosificado más directamente al arte.

La obra que es lenguaje subjetivo no posee el lenguaje primordial, la fuerza lingüística originaria del espíritu humano, ya que se debe des-subjetivar para que el lenguaje de la obra adquiera su carácter originario.

A través de esa fuerza lingüística originaria el hombre comprende el mundo, para Gadamer (1983) el lenguaje:

*(...) apunta a una estructura universal-ontológica, a la construcción fundamental de todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión. El ser que puede ser comprendido es lenguaje. (p.567).*

También para Wittgenstein (2002): *la idea de la función primordial del lenguaje es figurar el mundo. Pero si hay un sentido en el mundo tiene que residir fuera del lenguaje:*

*En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor.*

*Si hay un valor que tenga valor ha de residir fuera de todo suceder y ser así. Porque todo suceder y ser así son casuales.*

*Lo que los hace no-casuales no puede residir en el mundo; porque, de lo contrario, sería casual a su vez.*

*Ha de residir fuera del mundo (pr.X XVII).*

Wittgenstein nos presenta un mundo que reside en la lógica de nuestro pensamiento, y que puede ser verbalizable lógicamente, es el mundo que creamos a partir del conocimiento sensible de las cosas.

Pero si el arte presenta el mundo del conocimiento no sensible, presenta un mundo inexistente para la lógica del lenguaje, por tanto es la parte del mundo que no puede representarse mediante el lenguaje tradicional.

Por lo que podemos decir que es la parte del mundo que no puede ser pensado, y que por tanto no puede ser expresado mediante el lenguaje lógico.

La forma en la que puede ser expresado todo lo que no se puede pensar es mediante el arte, es más, es lo que constituye su base esencial.

Mediante el arte el artista comunica a la sociedad lo que no puede pensar y, como consideraba Wittgenstein (2002) ese *todo lo demás* que no puede ser pensado, es lo más importante.

En el arte no hay más que un metalenguaje objetivo, la expresión de la *conciencia mejor* de Schopenhauer, del estado *dionisiaco* de Nietzsche, de la *resonancia espiritual* de Read, de la materia abstracta de Oteiza, el ch'i de la estética oriental o el mundo de lo que no se puede pensar que intuía Wittgenstein.

El lenguaje del arte tampoco puede ser representativo de un espacio o un tiempo determinado, en su propia estructura formal ya incluye las distintas evoluciones que se han ido produciendo a lo largo de la historia.

Un lenguaje participativo de lo común que hay en el nosotros de distintos épocas y lugares.

El nosotros estético pertenece a toda la sociedad y el papel del artista se reduce a algo mínimo que la obra de arte necesita para salir a la luz, el aliento vital de la obra.

Cuando el artista no desempeña esta función en la sociedad, pierde su espacio creativo y se encuentra en la necesidad de encontrar un cometido social.

Encontrarlo le deja al albur de las exigencias de los gustos sociales, bien de la burguesía adinerada, si realiza una obra más convencional, bien de las élites estéticas de las modas.

Modas que crean una objetividad extraña en la obra de arte, se convierten en el modelo *de-ser-así-y-no-de-otra-manera* que maneja el mercado del arte.

La función social secundaria del artista: el arte como denuncia (la crítica social). Para Adorno (1980) es admisible cuando en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad del estado social.

Naturalmente no se está hablando de realismo social ni de nada parecido, las obras de arte renuncian a la comunicación como parte de su esencia no ideológica.

Las obras no hablan desde su contenido, sino a partir de su estructura. Hablan a la sociedad, piensa Adorno (1980) con gestos no con palabras mediante la fuerza de la expresión.

#### 6.4. NATURALEZA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA OBJETIVA.

El objetivismo estético parte del concepto de *la cosa en sí* con el que cuestiona, sin pretenderlo, toda la concepción del gusto subjetivo anterior a él y abre las puertas a las propuestas estéticas de los filósofos salvajes alemanes.

Unos planteamientos que inician el modelo de experiencia estética objetiva, sin salir del mundo del conocimiento.

Tras ellas los protagonistas del vitalismo (Schopenhauer, Nietzsche, Bergson y Scheler) conciben la experiencia como vivencia, saliendo del mundo de la conciencia. Sus ideas anticipan el existencialismo de Heidegger y Sartre.

Es el último gran movimiento filosófico y estético de la Modernidad qué, como en el arte el Expresionismo Abstracto, supone el mayor florecimiento del árbol estético antes de morir.<sup>38</sup>

La Postmodernidad da un portazo a la Modernidad cuando casi alcanza a presentar (con Heidegger) el modelo de experiencia estética objetiva que se ajusta a la creación y al reconocimiento de la obra de arte significativa.

##### 6.4.1. La subjetividad absoluta.

Para Hegel el error de Kant estriba en que, en su teoría del conocimiento, se produce la incognoscibilidad de lo que el objeto es en sí, con ello pone fuera del juego la conciencia del sujeto.

Con ello convierte al conocimiento en un tercero en discordia entre el sujeto y el objeto. El conocimiento no sirve de mediador entre el objeto y el sujeto, sino de obstáculo para que el sujeto pueda llegar a conocer lo que es el objeto.

Respecto a la pretensión kantiana de la incognoscibilidad del conocimiento de *la cosa en sí*, de la verdad que encierra la cosa, Hegel (2007b) señala:....*lo que se llama temor a errar se da a conocer más bien como temor a la verdad.* (p. 52).

---

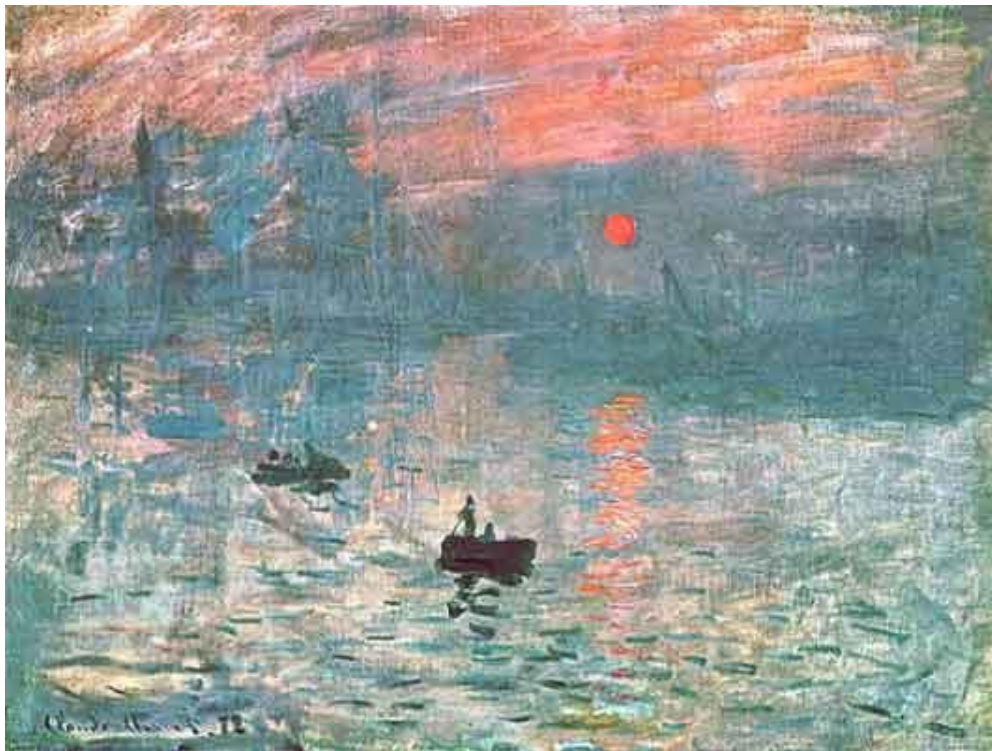
<sup>38</sup> Tras el existencialismo las investigaciones de Gadamer y Adorno se aproximan todavía a los paradigmas modernos. Ya sin la responsabilidad de resolver el problema de *la cosa en sí*, el gran motor que mueve la investigación filosófica y estética de la Modernidad

Y añade Hegel (2007b):

*(...) si el temor a equivocarse infunde desconfianza hacia la ciencia, la cual se entrega a su tarea sin semejantes reparos y conoce realmente, no se ve por qué, no ha de sentirse a la inversa, desconfianza hacia esta desconfianza y abrigar la preocupación de que este temor a errar sea ya el error mismo. (p.5).*

La crítica trascendental kantiana había “salvado” a la ciencia de la ingenuidad dogmática exigiéndole el abandono a la pretensión del conocimiento de las cosas mismas; dejando como único campo de conocimiento posible, el fenoménico (el mundo de las apariencias ínter-subjetivas).

Las ideas de Hegel influyeron en los movimientos artísticos que buscaban algo más que la representación de la belleza.



48.-. *Impresión atardecer*, C. Monet.

Hegel (2007b) considera que Kant introduce una contradicción entre un verdadero absoluto y otro verdadero fenoménico, poniendo en un lado a las cosas *en sí* y en el otro al mundo fenoménico.

Aporta un camino viable para enfrentarse a la contradicción en que se encuentra Kant, considera que el sentimiento subjetivo del sujeto se ajusta al principio de funcionamiento de la *subjetividad interna*, de donde obtiene por sí mismo la objetividad que antes debía buscar en lo externo y en lo sensible de la existencia.

Cuando la subjetividad del sujeto se sabe en unidad consigo misma, es el momento en el que el conocimiento del objeto es objetivo, y por tanto universal.

Hegel (1985) encuentra en la subjetividad última del sujeto el protagonismo que niega Kant al objeto. Anticipa así la teoría especular de la obra respecto del sujeto que la crea y del que la percibe.

De esta forma se aleja del subjetivismo de la estética sensualista del gusto en dirección a la espiritualización de la obra de arte, con la acentuación de su contenido.

Con Hegel (1885) se inicia el camino del entendimiento de la obra de arte como alejamiento del yo inmediato (del ego) y de acercamiento al yo profundo, que ha sido la base del pensamiento estético objetivista posterior a él.

Desde este planteamiento los valores estéticos anteriores pierden su vigencia y es necesario analizarlos con un punto de vista diferente. Hegel fue el primero que comprendió la necesidad de la reelaboración, a partir de la estética, de los criterios de valoración artística usados desde el Renacimiento.

El subjetivismo es inherente a la consideración del arte como algo bello. La apreciación subjetiva de la belleza que encierra la obra de arte, suponía la base de valoración artística utilizada.

Hegel (1985) cuestiona la belleza, el valor estético indiscutible hasta ese momento, base del subjetivismo anterior a él.

Certificó la muerte del arte basado en la simple búsqueda de la belleza. Considera que el arte se da solo ante la dificultad existencial, la angustia y la tragedia. La belleza como falso esteticismo, aparece cuando ya no hay necesidades transcendentales en el hombre.



Considera que la obra de arte se realiza intuitivamente, con el poder productivo de la subjetividad, subjetividad que sólo depende de sí misma.

En lo más interno de la subjetividad, el sujeto llega a la identidad consigo mismo, en lo que supone la *subjetividad absoluta*.

La *subjetividad absoluta* es la gran aportación estética de Hegel, en ella está ya la objetividad de la obra de arte, el encuentro con el espíritu absoluto del sujeto, que pasa en el proceso de subjetivación a su propia alteridad y que es idéntica a ella.

La obra de arte se constituye a través de la imaginación, que crea de sí el significado para realizar la unión de lo verdadero interno con su forma perfecta.

Se pasa de la representación de la realidad como tal, a representarla como ella existe. A representar la realidad de los objetos en su accidental singularidad y sus peculiaridades.

Como resultado la obra de arte tiene como contenido sustancial la representación de la verdad que encierra la realidad que representa.

Hegel (1985) encuentra la intención clara de representación de la verdad en dos movimientos de la historia del arte:

El Constructivista (arte clásico) busca la verdad a través de la representación objetiva de la existencia del objeto exterior al artista.

El Subjetivista, lo hace mediante la representación del objeto desde la subjetividad absoluta del artista.<sup>39</sup>

En ambas formas Hegel se enfrenta a la contradicción kantiana del juicio estético.

En la Constructivista, el artista abierto al exterior busca la representación objetiva del objeto como unión de lo verdadero interno con su forma perfecta.

---

<sup>39</sup>Nietzsche (1991) supera posteriormente la clasificación clásico-romántica de Hegel con su diferenciación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en la que no existen, como en la de Hegel, barreras espacio-temporales, la obra se puede producir bajo uno u otro espíritu en cualquier momento histórico.

En la Subjetivista el sujeto, en el compromiso estricto consigo mismo, se hace uno con su mismidad, y la subjetividad pasa a ser absoluta, universal.

De forma que termina la oposición entre la universalidad sustancial y la de la personalidad del sujeto, y se produce la reconciliación con lo absoluto que no está inmerso en la apariencia<sup>40</sup>.

Esta clasificación se quiere ajustar al desarrollo histórico del arte. Le sirva para dar cobertura histórica a sus ideas estéticas desde la historia. Pero las propuestas artísticas significativas participan de las características de ambos movimientos, cifrando su éxito en la profundidad con que dirimen las tensiones entre la pureza de la intuición con los momentos de reflexión que son inherentes a ellas.

El planteamiento dualista (artista abierto al exterior/artista encerrado en sí mismo) le sirve luego a Oteiza (2009) para distinguir en la historia del arte, entre el artista que busca lo que le falta (abierto al exterior) y el que busca todo en su interior.

Llegar a la subjetividad absoluta exige para Hegel, a la vez, arrojarnos en lo íntimo del espíritu y en su contenido absoluto, y apropiarnos de lo interno.

Plantea que para conseguirlo no hay más camino que la resignación y el sacrificio, para conseguir la aniquilación de lo finito, lo sensible y lo subjetivo.

Este camino iniciático al que nos invita Hegel para alcanzar la universalidad, indica que, como Kant, tampoco tenía experiencia dentro del mundo del arte.

El camino indicado plantea un ascetismo que poco tiene que ver con los planteamientos vivenciales de los grandes artistas significativos de la historia del arte.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Adorno (1980) plantea que no se puede llegar a la subjetividad absoluta cuando en la obra se mezclan construcción y expresión, en ese caso la expresión queda como un ingrediente subjetivo y no obligatorio, incluso ornamental y superfluo.

Considera que sólo en las obras de expresión absoluta, las que se dan en el expresionismo abstracto más radical, el "action painting", la expresión, como expresión absoluta, sería objetiva, la cosa misma.

Hegel (1985) se aleja del mundo de la experiencia artística para explicar como el hombre puede llegar a acceder a la obra de arte significativa, lo cual no quita un ápice de validez a sus intuiciones, que seguramente sacó a la luz sin grandes padecimientos: *la subjetividad absoluta*, la consideración autónoma del objeto artístico de *la cosa y la autoconciencia a partir de la vida*.

El camino interior hegeliano, plantea llegar a la objetividad en el arte a través de la subjetividad del artista, sin buscar elementos externos a la propia subjetividad.

La subjetividad del sujeto constituye la herramienta con la que trabaja el creador, el rigor en su uso es lo que le marca el camino que utiliza para llegar a la *subjetividad absoluta* hegeliana, donde encuentra el nexo con la universalidad histórica<sup>42</sup>.

Hegel (1985) encuentra la fórmula para acceder a la *subjetividad absoluta*, que se forma en la oposición, siempre la dialéctica, entre la personalidad del individuo y la *universalidad sustancial* que se encuentra en el fondo de la personalidad del individuo.

La *universalidad sustancial* impregna con su sustancia lo subjetivo, que de esta manera se completa y se reconcilia con lo absoluto. Este proceso se produce gradualmente a través de la profundización en la personalidad del sujeto, la subjetividad aparente va dejando espacios, se va haciendo porosa, con lo que deja de estar inmersa en su apariencia, y va identificándose consigo misma.

En su esencialidad el sujeto se reconcilia con lo universal, de forma que lo subjetivo pasa de *ser en sí* a *ser en nosotros*.

---

<sup>41</sup> Velázquez como Mozart o Picasso, realizan sus obras maestras con aparente falta de dificultad y de sufrimiento. No es posible imaginar que surjan de un dolor infinito, más bien del goce infinito del encuentro consigo mismo en la obra

<sup>42</sup> El peligro es confundir la subjetividad absoluta con la razón subjetiva, que no llega a la verdad de la obra como reflejo de la verdad íntima del sujeto, sino que se convierte en canon estético bajo el dominio de una subjetividad que disfruta de sí misma, pero que no conecta con la objetividad de la obra. Este tipo de subjetividades dan lugar a la estética del agrado y disfrutan del sentimiento de su dominio sobre la armonía que intenta predominar

El proceso de acceder a la *subjetividad absoluta* está ligado a un concepto que Gadamer (1983) destaca como problema central de la hermenéutica, el concepto de la *formación*.

Aunque la idea de la *formación* ya aparece en Kant y es la base del paradigma de la modernidad<sup>43</sup>, es con Hegel, como acertadamente indica Gadamer, con quien se desarrolla en el sentido de ascenso a la generalidad.

A la subjetividad absoluta se llegaría en el proceso de *formación*, la esencia general de la formación humana es convertirse en un ser espiritual general.

En este sacrificio de la particularidad concluye Gadamer (1983): (...) *la conciencia que trabaja se eleva por encima de su inmediatez de estar ahí hacia la generalidad* (p.41). La conciencia va formando a la cosa que se forma a sí misma, con lo que el hombre al adquirir un sentido de sí mismo adquiere un sentido de los demás.

La subjetividad absoluta considerada como tal, huiría del arte para ser sólo accesible en el mundo del pensamiento, si no penetrara en la existencia externa y se retirase en sí de esta realidad.

De esta forma piensa Hegel (1985) lo absoluto verdadero se revela y obtiene así un aspecto representable para el arte, pero para que aparezca lo absoluto verdadero la materia externa debe permanecer separada de la subjetividad.

No solo el sujeto tiene que confundirse con que lo es *realmente*, con su *yo mismo* y su *ser así y no de otra manera*, sino que la representación de la cosa tiene que confundirse con lo que realmente es la cosa misma, para Hegel (1985):

(...) *el artista lleva sin esfuerzo en sí la materia y también la forma para ella misma correspondiente, como esencia mágica de su existencia, que no se imagina sino que él mismo es y desde luego*

---

<sup>43</sup> En la modernidad hay un continuo en el desarrollo del pensamiento que es progresivo. El proceso del pensamiento tiene un carácter lineal, ya que se va apoyando de unos pensadores en otros. Para ser parte de esa cadena que da acceso a la universalidad es necesaria la *formación*.

*tiene la tarea de tornarse objetivamente lo esencial verdadero para representarlo y desarrollarlo por sí de manera viviente. (p.145).*

En lo que concierne al objeto creado, a la obra de arte, Hegel lo separa completamente del sujeto que lo crea y del que lo observa en la experiencia estética.

Al objeto lo considera un ente autónomo en el que se introduce la subjetividad del artista y que participa de ella, de forma que se convierte en un ser independiente, o como decía Adorno (1980):

*Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas. (p.14)*

Cuanto más estrictamente se construya la estética sobre el movimiento de la cosa, tanto más objetiva será, y se producirán menos interferencias entre las diferentes subjetividades y la objetividad.

Con ello se opone al sentimentalismo estético del observador, que busca el contenido de la obra de arte, no en ella misma sino en el efecto que le provoca.

Hay otro elemento fundamental que introduce Hegel en la experiencia estética: la vida, algo que luego resulta fundamental en el pensamiento estético de Nietzsche.

Gadamer (1983) explica la relación de la vida con la autoconciencia:

*Hegel tiene toda la razón cuando deriva dialécticamente la autoconciencia a partir de la vida. Lo que está vivo no es de hecho nunca verdaderamente conocible para la conciencia objetiva, para el esfuerzo del entendimiento por penetrar en la ley de los fenómenos. Lo vivo no es algo a lo que se pueda acceder desde fuera y contemplar en su vitalidad. La única manera como se puede concebir la vitalidad es hacerse cargo de ella. (p.137)*

Solo sintiéndose a uno mismo se experimenta la vida, percibiendo la propia vitalidad, y esta primera experiencia de autoconciencia de la propia vitalidad constituye la primera verdad frente a la conciencia de lo extraño.

Como se ha visto Hegel supuso una auténtica revolución en el campo del pensamiento estético, su concepto de la *subjetividad absoluta*, la negación de la conmoción emocional por considerarla proyección del sujeto en la obra, y la introducción de la vida en la experiencia estética, son aportaciones importantes para demostrar la objetividad de la obra de arte

Pero la dialéctica idealista de Hegel no traspasa el ámbito de la filosofía tradicional. Plantea una experiencia estética que se desarrolla dentro del mundo de la razón. Está todavía muy lejos, como sucede con los demás filósofos del romanticismo salvaje, de asomarse a una experiencia estética objetiva.

El primer acercamiento claro a la objetividad del arte lo da Schopenhauer. Saca la experiencia estética del mundo racional, con lo que supera el ámbito de la filosofía tradicional.

#### 6.4.2. El arte como vivencia interior.

El concepto de la *cosa en sí*, sobre el que Kant pasa de puntillas, constituye el motor del pensamiento estético de la Modernidad.

Los primeros en abordar la *cosa en sí*, fueron Goethe, Hegel, Fichte, Novalis y Schelling. Se enfrentaron a algo completamente nuevo con unas herramientas usadas, la analizaron desde la tradición filosófica que confiaba resolver los problemas filosóficos y estéticos mediante el pensamiento y el conocimiento.

El pensamiento del sujeto representa el objeto, sin acceder a *la cosa en sí* del objeto, También representa al sujeto pero tampoco puede representar el en sí del sujeto, con lo que con estas herramientas, la *cosa en sí*, sigue permaneciendo, como con Kant, desconocida.

No es posible, por tanto, pretender explicar el mundo a partir del pensamiento del sujeto

Más lejos aún de acercarse al acceso a *la cosa en sí*, se encuentra la corriente materialista de Helvétius y Holbrach, que explica el sujeto a partir de los objetos.

El materialismo parte de la existencia de la materia, el tiempo y el espacio, como cosas existentes por sí mismas, y olvida la relación con el sujeto en el que está contenido todo ello.

Pero aunque utilizar la filosofía tradicional no les permitió acceder a un mundo esquivo a la racionalidad, los primeros sí que intuyeron que el camino hacia la verdadera forma de las cosas estaba en el interior del sujeto, algo que no estaba al alcance de los materialistas.

Safranski (2008), reproduce las palabras de Novalis:

*El camino secreto conduce a lo interior. Lo exterior es un mundo interior permutado en estado enigmático. Buscamos un diseño del mundo, ese diseño somos nosotros mismos (p. 171).*

Novalis busca la respuesta a la *cosa en sí* esquiva, en el fondo de la subjetividad del sujeto, como Hegel hacía con su *subjetividad absoluta*.

Determinan que el sujeto solo puede percibir la *cosa en sí* del objeto en su interior (su gran aportación a la estética) pero no son capaces de sacar a la cosa del campo de la representación, a la que la somete el pensamiento del sujeto.

Schopenhauer con su vitalismo, supera el problema: El sujeto no puede representar el *en sí* del objeto con su pensamiento, lo que hace es vivenciarlo en su cuerpo.

La vivencia del *en sí* del objeto se funde con el *en sí* del sujeto, que al final, piensa Schopenhauer son una misma cosa.

Engloba los dos polos, el sujeto y el objeto, con lo que se sale, a la vez, de la filosofía trascendental y del materialismo.

El camino hacia el exterior no pasa por el sujeto ni por el objeto, no se puede explicar el sujeto a partir del objeto ni viceversa. La referencia a cualquiera de los dos implica que el otro ha sido pensado a la vez.

El punto que encuentra Schopenhauer (2004) al margen de la representación, fuera de la relación anterior entre el sujeto y el objeto, consiste en encontrar una forma de relación entre ambos anterior a la percepción sensorial como fenómeno del objeto, por tanto, más anterior aún a la representación que hace el entendimiento del objeto.

Schopenhauer se basa en el Do, camino ético y estético hindú, para elaborar sus teorías vivenciales. El artista Do no realiza una representación del objeto según la representación mental que realiza de él, sino que presenta su campo vital y energético, resultado de la vivencia interior del artista.



49.- Friso del palacio Gurdwara Bangla Sahib. Delhi.

A ese punto de relación entre sujeto y objeto previo a la captación y al conocimiento del objeto le llama Schopenhauer *el interés*.

El concepto del *interés* que desarrolla en su tratado *El mundo como voluntad y representación*, es la base de la superación de las teorías anteriores.



Las cosas ya no son meras representación, sino que despiertan en nosotros un interés previo. El objeto tiene la capacidad para vivenciar en los sujetos *interesados* la cosa en sí que son.<sup>44</sup>

El *interés* por el objeto, si se produce, absorbe completamente nuestro ser en una autoexperiencia del propio cuerpo, que Schopenhauer considera que es *la cosa en sí*.

A la *cosa en sí* la llamaba la *voluntad*, que se da en el seno de la *conciencia mejor*, y que identificaba en algunas circunstancias especiales: el arrebató del arte, la vivencia de las montañas... cuando el sujeto se olvida de sí mismo en la auto contemplación profunda.

La situación de *conciencia mejor* del sujeto supera definitivamente el concepto del *juicio estético* de Kant. En ese estado el mundo ya no es objeto de juicio.

La *conciencia mejor* de Schopenhauer implica una separación del espacio y del tiempo en el que desaparece toda separación entre el yo y el mundo.

La situación de *conciencia mejor*, del arrebató o del *sobrecogimiento estético* de Adorno, del *fenómeno originario* de Goethe, tiene que ver con lo que los místicos llaman el *nunc stans*, los hindúes prebudistas Brahma o el ch'i de la sabiduría estética oriental.

La *conciencia mejor* se opone a la razón y no la produce la razón, tampoco procede de la acción sino del abandonarse.

Supera el estado de placer desinteresado (*sublimación*) de Kant. La *conciencia mejor* es desinteresada, pero no es un placer, es un estado de lucidez asombrosa, más allá de todo placer o dolor.

Safranski (2008) reproduce las palabras de la primera versión de la Tesis Doctoral de Schopenhauer:

---

<sup>44</sup> La vivencia de los objetos constituye la base del arte tradicional japonés. En su Do, camino ético y estético no realiza una representación del objeto según la representación mental que realiza el sujeto de él, sino que presenta su campo vital y energético, resultado de la vivencia interior del artista, por empatía del objeto a pintar.

*Pero yo digo que en este mundo temporal, sensible e inteligente, hay, por supuesto, personalidad y causalidad y que son incluso algo necesario. La conciencia mejor me eleva empero hasta el mundo en el que no hay personalidad ni causalidad, ni sujeto, ni objeto (p. 136).*

Schopenhauer plantea la posibilidad de una experiencia estética sin sus protagonistas característicos: sujeto y objeto, considera que en la *conciencia mejor* se funden objeto y sujeto.

Coincide con Hegel, Schelling y Novalis en que es preciso un camino de introspección en el sujeto para llegar a la *conciencia mejor*. Pero sustituye el autoconocimiento como método, por el de la autoexperiencia del cuerpo.

Para poder experimentar el mundo, primero tenemos que experimentarnos nosotros mismos, transformar la experiencia interior de la *voluntad* en el propio cuerpo como un medio para entender la totalidad del mundo.

De esta manera interpreta la totalidad del mundo a partir de cómo vive el sujeto el mundo.

Con Schopenhauer la experiencia estética se acerca a la objetividad. El objetivo final de la experiencia que plantea, es que el espectador aprehenda la *cosa en sí* de la obra de arte (lo que queda de la obra cuando eliminamos el fenómeno y la representación intelectual de la obra).

Sería como deshojar la última capa de la cebolla de la obra. El espectador puede acceder a ella si se despoja previamente de toda su distorsión subjetiva interior (anula sentimientos y razón en la percepción de la obra de arte).

Apartados sentimientos y razón en la experiencia estética, Schopenhauer piensa que aparece un punto en la percepción, previo al conocimiento emocional de la obra.

Este punto de relación con la obra anterior al sentimiento de placer o desagrado que nos provoca la obra, lo define Schopenhauer (2004) como *el interés*, la obra de arte despierta un *interés* violento en el espectador que hace

que el conocimiento del objeto se realice de manera diferente a como el espectador conoce el mundo.

El *interés* por un objeto solo se produce en presencia de obras de arte significativo o ante estados de la naturaleza especialmente sublimes.

Cuando se produce se establece una nueva prevalencia en el orden de los factores que intervienen en la percepción.

El *interés* posterga la percepción emocional del fenómeno (anterior a la representación intelectual de la obra) al anular los sentimientos y la razón del espectador.

Cuando todavía no se ha establecido una relación emocional con la cosa hay una conexión, como un relámpago de lucidez, que une *la cosa en sí* de la cosa (la *voluntad* de la cosa para Schopenhauer) con la *voluntad* (la *cosa en sí*) del sujeto que la quiere representar.

La *imagen* de la obra se representa mediante la *voluntad* en la *conciencia mejor* (el inconsciente profundo) del sujeto.

Prolongar este estado de lucidez exige al espectador permitir que el relámpago se funda con su *voluntad*.

En ese estado pre-emocional y pre-racional, el *en sí* de la obra de arte se vivencia en la herramienta estética del sujeto (su cuerpo) que reconoce en su mismidad la materia de la que está constituido el arte: la *cosa en sí* de la obra.

En la *conciencia mejor* el sujeto se somete a la obra, hasta que el *en sí* del espectador se reconoce en la obra (la obra es un espejo del *en sí* del artista en el que se reconoce el *en sí* del espectador).

Y se produce el *sobrecogimiento estético*, la reconciliación del sujeto con su *verdadero ser*. Como consecuencia el espectador pierde la sensación espacio temporal, en realidad aún no ha llegado a tenerla, siente desaparecer el suelo bajo sus pies y se inunda de la verdad que está en la obra.

La obra de arte contiene el reflejo del *en sí* del artista, y lo manifiesta cada vez que un espectador se sumerge y contempla su propio *en sí* en ella. Esa

capacidad la mantiene indefinidamente (la podemos observar en obras del Paleolítico) sin disminuir su fuerza.

El espectador se asoma a milenios de conocimiento acumulado que se encuentran en el fondo de su inconsciente.

No proyecta en la obra su subjetividad inconsciente (lo que ha ido reprimiendo a lo largo de su vida) sino su objetividad inconsciente, lo que tiene de común con la humanidad.

Es algo que objetivamente forma parte de la naturaleza de la obra, y que constituye la objetividad que adquiere en la libertad intuitiva de la experiencia estética.

El modelo de experiencia estética objetiva de Schopenhauer, casi resuelve el camino de ida de la obra significativa al espectador (solo le falta explicar cómo llega la cosa en sí separada del fenómeno al en sí del sujeto).

Pero no explica el camino de vuelta del en sí del objeto, junto al en sí del artista al exterior, para realizar la representación de la obra.

Algo que constituye la aportación más significativa del siguiente protagonista de la historia de la experiencia estética objetiva: Nietzsche.

#### 6.4.3. El principio de la individuación.

*La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas se desgarr a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado lo uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reintegrarse, a salir de su dolor y reconcentrarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de las individualidades. Nietzsche (1991. P. 30).*

El pensamiento trágico de Nietzsche es la intuición de la unidad de todas las cosas, unión que se rompe con la aparición de la individuación del hombre. Con el desarrollo del pensamiento racional de Sócrates. De primeras supone el

fin de la tragedia griega, y en definitiva el triunfo del desarrollo individual del hombre sobre la esencia colectiva de los individuos.

El *pincipium individuationis*, el principio de individuación sobreviene de una concepción apolínea del mundo, a través de él nos hablan todo el placer, la sabiduría y la belleza de la *apariencia*.

Para Nietzsche, mediante el principio de la individuación se puede alcanzar la redención en la apariencia, mientras que con el grito dionisiaco se rompe el principio de individuación y se abre el camino hacia el núcleo más íntimo de las cosas.



50.- Lo Apolíneo y lo Dionisiaco.

Nietzsche (1991) advierte del enorme espanto que se apodera del ser humano al sentirse perplejo frente a las formas de conocimiento de la apariencia.

La superación de este espanto, la superación del principio de individuación, provoca un éxtasis delicioso que asciende desde lo más íntimo del hombre, lo que Nietzsche considera lo dionisiaco.

En las emociones dionisiacas también desaparece lo subjetivo hasta llegar al completo olvido del sí, la subjetividad individual da paso a una subjetividad que ya tiene un carácter colectivo (para que aparezca es necesario que el hombre se salga de sí mismo).

En este estado, cuenta Nietzsche, se renueva la alianza entre los seres humanos, y la naturaleza celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido: el hombre.

La voluntad es el elemento que permite al hombre el tránsito de lo apolíneo a lo dionisiaco, donde deja de estar bajo el influjo del principio de individuación, de la medida en el sentido helénico.

Con la voluntad el artista anula su parte racional y camina hacia la realización de un arte objetivo. En este punto Nietzsche (1991) es especialmente radical, considera al artista subjetivo como mal artista:

*(...) en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo la victoria sobre lo subjetivo, redención del "yo" y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística (p.62).*

La voluntad es *una sola*, y su propósito es dar entrada a los elementos dionisiacos, en contra de su propia creación apolínea.

Nietzsche (1991) se pregunta si es el no-artista propiamente dicho, el que siempre habla del *yo*, y nos exhibe la gama cromática de sus pasiones y apetitos.

El artista significativo será, por tanto el artista del *no yo*, el que ha abandonado su subjetividad y observa la imagen onírica de su unidad con el corazón del mundo.

Nietzsche también da un valor a la subjetividad del creador que se encuentra ante el abismo del ser, lo subjetivo del artista es pura *imaginación*, a través de ella inicia un camino similar al hegeliano de la subjetividad absoluta.

Crea imágenes con su imaginación que no son otra cosa que objetivaciones de *él mismo*, para Nietzsche (1991) al artista:

*(...) le es lícito decir yo, solo que esta yoicidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoicidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas. (p.150).*

Nietzsche sigue dando vueltas al concepto de Hegel, para hacer posible la participación de la subjetividad del artista en el acto objetivo de la creación de la obra significativa.

En Hegel se consigue por medio de la evolución de la subjetividad hacia la subjetividad absoluta, que ya es objetiva. Con Nietzsche interviene un elemento nuevo, la imaginación del artista que permite, a través de la representación de su imaginario personal, la permanencia de su subjetividad en el proceso objetivo de la representación.

Tanto en el estado dionisiaco como en el apolíneo, el estado de individuación se rompe, lo subjetivo desaparece totalmente frente a la irrupción súbita de lo general humano, más aún, de lo universal-natural, ya que en la fiestas de Dionisos se reconcilia el hombre con la naturaleza.

El principio de individuación aparece como un permanente estado de debilidad de la voluntad, cuanto menos fuerte esté la voluntad más se deshace el hombre en lo individual.

El proceso de creación depende de la voluntad que, para Nietzsche, es objetiva y hace que el hombre se aparte, por tanto, de lo individual.

Para no intervenir con nuestra individualidad en la obra, los presupuestos de partida han de ser lo más abiertos posible, Schiller (1991) habla de su estado preparatorio antes de poetizar como un *estado de ánimo musical*, carente de imágenes:

*El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; este no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado*

*de ánimo musical, y a este sigue después en mí la idea poética.*  
(p.83)

Para Nietzsche el proceso artístico es la anulación del subjetivismo, y la asunción de la objetividad en el que se llega al éxtasis del estado dionisiaco.

En él se aniquilan las barreras y límites que condicionan habitualmente la existencia. El artista entra en un estado letárgico en el que se olvida de la realidad cotidiana. Entonces sobreviene *la náusea* sobre lo espantoso y absurdo de la existencia, que el artista representa para convertirla en imágenes con las que se puede vivir.

Nietzsche (1991) piensa que esas representaciones constituyen lo sublime: (...) *un sometimiento artístico de lo espantoso y de lo cómico, descarga artística de la náusea y de lo absurdo.* (p. 79).

Un concepto de lo sublime que no puede estar más alejado del que acuñó Kant para definir la grandiosa belleza de la naturaleza.

Desde este punto de vista, el arte es lo único que salva del conocimiento de la verdadera esencia de las cosas, convirtiéndolas en representaciones con las que se puede vivir, que constituyen *lo sublime*<sup>45</sup>

Nietzsche se opone al planteamiento de Schopenhauer, que plantea el estado de creación lírico, el más dionisiaco para Nietzsche, como la alternancia entre momentos objetivos y subjetivos.

Los momentos subjetivos estarían emanados de la voluntad del artista y los objetivos por su conciencia de un yo que permanece más puro por la influencia de la naturaleza.

Otra vez aparece, como en Kant, la naturaleza como el elemento de objetividad en el proceso de creación de la obra de arte significativa.

---

<sup>45</sup> Las representaciones de lo sublime están ya presentes en las representaciones prehistóricas de los anhelos y miedos de los miembros de la tribu. Estas representaciones míticas suponen una imagen compendiada del mundo y una abreviatura de la apariencia.



Con la forma de entender el proceso de Schopenhauer, considera Nietzsche, el arte llega a su meta a ratos y raras veces, como un arte a medias cuya esencia es una extraña mezcla entre el querer y el puro contemplar.

Para Nietzsche (1991) el artista sólo puede penetrar en aquella parte del sustrato dionisiaco que puede ser luego hecho consciente por la fuerza apolínea transfiguradora, de forma que mantienen el equilibrio intuición-razón dentro de la voluntad del individuo.

Nietzsche realiza un gran esfuerzo por solventar uno de los puntos débiles del modelo de experiencia estética objetiva de Schopenhauer: la subjetivación necesaria de la objetividad del ser en sí de la obra que se encuentra en el ser en sí del artista.

Schopenhauer (2004) da una solución de aspecto poco convincente, en principio: la alternancia de momentos objetivos y subjetivos en el proceso creativo.

Sin embargo es precisamente así como se produce la experiencia estética creativa, como se verá más adelante. La poderosa intuición de Schopenhauer se adelanta más de un siglo a su tiempo.

Nietzsche incorpora un elemento nuevo al modelo de Schopenhauer, la *imaginación*. Un vehículo poderoso del que se sirve el artista para devolver a la conciencia su vivencia del en sí de la cosa.

En la parte perceptiva de los modelos de experiencia estética de Schopenhauer y Nietzsche, no se producen más conflictos entre la subjetividad del espectador (que permanece completamente al margen) y la objetividad del *en sí* de la obra y del *en sí* del espectador, que la relación entre la cosa en sí de la obra y el en sí de la obra que percibe el espectador.

Algo que más tarde resuelve Russell (1910). Al considerar que el sujeto percibe simultáneamente el fenómeno y la cosa en sí de la cosa.

El fenómeno sirve para la representación intelectual de la cosa y la cosa en sí para la vivencia que realiza el en sí del espectador.

Supera la teoría del *interés* de Schopenhauer que mantiene Nietzsche, según la cual es el interés que despierta el objeto el que hace que el sujeto perciba la cosa en sí de la cosa o el fenómeno de la cosa.

El interés no es más que una forma de que la cosa llegue al en sí, no de separar lo significativo de la cosa.

En la parte creativa, aunque el artista aparte razón y sentimientos, hay una intervención de su subjetividad que será la que dote a la obra de personalidad y estilo (si no las obras de arte serían de una uniformidad inasumible).

La experiencia creativa se plantea como un juego en el que la subjetividad del artista se mueve con las reglas que va marcando el impulso del juego. El artista comienza el juego de la creación.<sup>46</sup>

Al ir arrojando materiales sobre el soporte, va creando un plano sugerente, juega con formas, colores o sonidos, hasta que la obra que está apareciendo provoca un *interés*, que pone en contacto la obra con su inconsciente profundo.

El artista percibe estéticamente lo que va apareciendo en el lienzo dejando aparte su subjetividad. De esta manera cuida lo importante, las partes de la obra donde se manifiesta *lo propio del arte*<sup>47</sup>.

Los elementos de la obra que provocan el *interés* en el artista resuenan con el *en sí* del artista, son los que marcan las reglas del juego de la coherencia interna de la obra, a los que se someten artista y obra.

El juego de construcción de la obra se plantea como un desvelamiento del *en sí* objetivo del artista a partir de esos elementos generadores de todo.

Y aquí llega la aportación de Nietzsche (1993): la identificación en la obra de elementos del *en sí* del artista se logra mediante *la imaginación*, que es capaz de trasladar imágenes objetivas del inconsciente profundo al soporte (crea

---

<sup>46</sup> En el proceso de creación de una obra es importante no tener sesiones largas ininterrumpidas de trabajo, es mejor espaciarlas con paradas, ya que rápidamente sentimientos y razón se apoderan de la experiencia.

<sup>47</sup> En la creación de una obra de arte hay que ser muy cuidadoso para no estropear lo importante (no hay que matar a los niños)

imágenes con su imaginación que no son otra cosa que objetivaciones de él mismo).

Con la entrada de la imaginación en la experiencia estética creativa, el modelo de Nietzsche se puede recrear con bastante verosimilitud:

La imaginación actúa como forma de objetivar paulatinamente la subjetividad, ya no es la subjetividad del artista la que interviene sino que mediante la imaginación consigue una especie de subjetividad objetiva, al aislar aquellos elementos de objetividad que están en la subjetividad del artista.

Extrae el *en sí* de la obra de su propio *en sí*. Con su grito dionisiaco rompe el principio de la *individuación*, anula su subjetividad y camina hacia la realización de un arte objetivo.

Aunque los elementos de la obra son objetivos han salido de un artista determinado por lo que están mediados por él (la objetivación de la subjetividad del creador da una objetividad *mediada*).

Pero todavía quedan puntos oscuros: la relación entre la cosa en sí y el fenómeno, que resuelve Russell, la relación entre el en sí de la obra y el en sí del sujeto, de la que se encargan Bergson y Heidegger, y el último paso el de la representación no intelectual de la obra que no resuelve nadie.

#### 6.4.4. El ascenso interior.

Bergson (2007) se sumerge en el torrente del ser para continuar el modelo de experiencia estética vitalista de Nietzsche. Pero añade un elemento qué, más adelante, está en la base del Existencialismo: el concepto del tiempo interior.

Diferencia lo exterior, donde reina el entendimiento, que se mueve en el tiempo físico newtoniano, uniforme y medible, de lo interior que lo hace en un tiempo diferente.

En la experiencia interna de la intuición el tiempo fluye con ritmos cambiantes (estancamientos y condensaciones temporales) donde el ahora que pasa se une al pasado y lo cambia y, a su vez, es cambiado por él.

El hombre vive en el tiempo exterior pero emite en su tiempo interior.

Para Bergson (2007) en lo más íntimo de la experiencia del tiempo está albergada la experiencia de la libertad creadora. Una experiencia intuitiva que lleva al corazón del mundo.

Ya había planteado Schopenhauer (2004) lo que Bergson estructura más claramente: dos fuentes de conocimiento de la vida, entendimiento e intuición.<sup>48</sup>

Respeto las categorías kantianas del entendimiento: espacio, tiempo, causalidad y extensión, pero lo considera un producto de la evolución biológica, expresión de la capacidad de adaptación al hábitat del ser humano. Es el órgano regidor de la supervivencia práctica.

La intuición es la responsable de la experiencia interior. Donde el ser no es un objeto que podemos situar a distancia, sino que en él se experimenta la materia y la vida que llena el mundo.

El entendimiento es útil para la vida en la dimensión de la supervivencia, mientras que la intuición nos sitúa más cerca del misterio de la vida, nos hace ascender por nuestro ser por la experiencia interior del tiempo.

Las aportaciones de Bergson: una experiencia diferente del tiempo y la disolución del sujeto abstracto del conocimiento, ayudan a conocer más características de la experiencia estética, que refuerzan la hipótesis planteada en el trabajo.

También lo hace la claridad con que separa el mundo práctico del exterior (ligado al entendimiento) del misterioso interior (ligado a la intuición).

Respecto a los dos interrogantes que quedan por resolver, Heidegger aborda el del camino de regreso a la conciencia de la vivencia de la cosa que realiza el en sí del sujeto.

Mientras, de la relación entre el fenómeno y la cosa en sí, se ocupa Husserl (1910). Plantea una idea elemental que no había aparecido hasta entonces: la cosa en sí de la cosa está contenida en el fenómeno de la cosa.

---

<sup>48</sup> Hay un tercer elemento en la personalidad humana que afecta al conocimiento del mundo: los sentimientos. Que como el entendimiento pertenece a la subjetividad del hombre. Los sentimientos afectan a la representación del mundo que realiza el entendimiento al provocar deformaciones de tipo psicológico en ella (nota del autor).

El sujeto percibe el fenómeno de la cosa y la cosa en sí de la cosa (ambas son recogidas por el aparato sensorial del sujeto).

Con lo que supera la fatídica predicción de Kant (1781) sobre la imposibilidad que tiene el sujeto de conocer lo que es la cosa en sí de las cosas.

Para Husserl (1910) la conciencia se da cuenta de lo que se le sustrae en la percepción. Comprende que la esencia no es algo que se esconde detrás de la aparición, sino que ella misma es aparición en tanto que la pienso o en tanto pienso que ella se me sustrae.

La aparición no es ya una realidad de grado inferior, detrás de la que hay que buscar lo auténtico, sino una estructura intencional de la conciencia.

De esta forma hace desaparecer de golpe el dualismo entre esencia y aparición. Pero no puede sacarlo del ámbito de la conciencia.

Un discípulo aventajado de Husserl se empeña en sacar sus ideas del contexto inmanente de la conciencia para arrojarlas al mundo.

Heidegger (2004) utiliza la actitud fenomenológica de Husserl para buscar una forma distinta de acercarse a las cosas.

Considera la fenomenología un trabajo de desmontaje de los encubrimientos que ha ido superponiendo el hombre a su conocimiento del mundo.

Resuelve el segundo problema que invalidaba el modelo de experiencia estética objetiva. En el que se habían empeñado desde Hegel las grandes mentes de la Modernidad estética.

Considera que el sujeto no representa el fenómeno de la cosa, ni la cosa en sí de la cosa, ni el en sí del sujeto como reflejo del en sí de la cosa. Lo que representa (cuando realiza la representación significativa de la cosa) es la vivencia que realiza el en sí del sujeto, de la cosa en sí de la cosa.

#### 6.4.5. La obra como representación de la vivencia de la obra.

Frente al modelo tradicional de percepción: un yo que percibe, el yo encuentra algo, un objeto, y en el objeto el yo va notando poco a poco algunas

propiedades, Heidegger considera una forma diferente en la actitud originaria de la vivencia que tiene el sujeto:

*Este mundo que nos rodea...no consiste en cosas con un determinado contenido de significación, en objetos a los que además se añade el que hayan de significar esto o lo otro, sino que, por el contrario, lo significativo es lo primero, es lo que se me da inmediatamente sin ningún rodeo intelectual a través de la captación de la cosa desnuda.* Heidegger en (Safranski, 1997, p. 125)

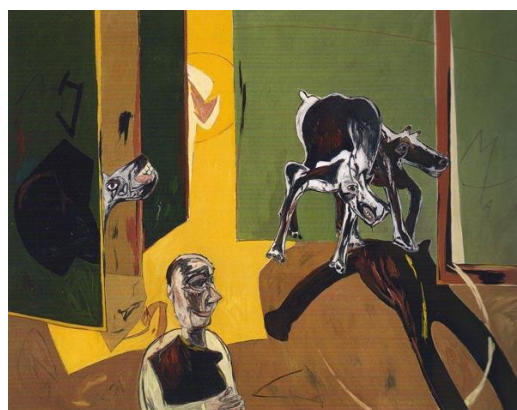
A partir de la vivencia originaria del objeto, el modelo que plantea Heidegger (2004) parte de que el sujeto percibe en inicio un contexto del mundo difuso pero significativo, y solo llega a un objeto *neutral* por el camino de la abstracción del acto natural de la percepción.

Heidegger (2004) habla de la intención originaria de la vida vivida, que hay que descubrir debajo de la contraposición, que la filosofía y la ciencia modernas establecen como situación originaria (la contraposición entre sujeto y objeto).

El artista puede representar la idea mental, el fenómeno de la obra (el perro globo de Koons), o la vivencia de la idea, el en sí de la obra (el mundear del perro de Barjola).



51.- Perro globo. Jeff Koons. Azotea del MOMA.



52.- Perros. Juan Barjola. Museo Barjola.

En el modelo tradicional se deja fuera el yo que experimenta la vivencia, y se desviste el objeto hasta su subjetividad desnuda. Para establecer un yo

artificial, secundario (el sujeto) que se contrapone a un objeto neutral (el objeto).

La forma tradicional de entendimiento de la experiencia es una intelectualización de la propia experiencia.

Por el contrario Heidegger en Safransky (1997) habla de descubrir la intención originaria de la vida vivida, que hay debajo de la contraposición artificial sujeto-objeto: El aferramiento a lo teórico, profundamente arraigado, es un gran obstáculo para ver el ámbito de la vivencia del mundo circundante. (p. 88).

La vivencia originaria que realiza el individuo del objeto, congrega el mundo espacial y temporal que le rodea, el objeto *mundea*. No se puede plantear una situación del objeto despojado del mundo que le contiene.

Pero para Heidegger (2004) hay una infección teórica progresiva del mundo que despoja de vida<sup>49</sup> (cosifica) desde su actitud teórica.<sup>50</sup>

Con la cosificación lo significativo de la vivencia se des-significa. Del objeto solo queda un resto (el fenómeno kantiano) que es lo que representa el intelecto del individuo.

Con lo que el fenómeno no es lo que llega al individuo, sino lo que representa el intelecto del sujeto artificial, del mundear del objeto.

Mientras que la cosa en sí del objeto, es la representación que realiza la imaginación de la vivencia, que realiza el en sí del individuo, de la cosa.

A la cosa en sí, el resto de la vivencia que no está en el fenómeno que representa el entendimiento, la actitud teórica lo llama lo irracional. Lo convierte en algo tan oscuro, que se convierte en un fondo de saco en el que proliferan los teóricos de lo inefable.

---

<sup>49</sup> Más tarde Heidegger (2004) utilizará el concepto de *cosificar* tomado de Georg Lukács, o *desencantar* tomado de Max Weber.

<sup>50</sup> En esa circunstancia, al menos el Arte tiene que recuperar la vida del objeto, que la forma de percepción intelectual le ha quitado.(nota del autor).

Heidegger a partir de Husserl, da la vuelta a la teoría perceptiva de Kant, que empieza en la cosa *neutral*, a la que se van atribuyendo propiedades para situarla en la sección correspondiente del contexto del mundo en el que se encuentre.

El modelo de Heidegger (2004) parte de la vivencia, que realiza el sujeto, del mundear del objeto, mientras que en el modelo de experiencia perceptiva planteado desde Kant y, sobre todo, en el que establece la actitud objetivante de la ciencia, desaparece toda la significatividad primaria (lo relativo al mundo circundante).

La experiencia perceptiva que plantea Heidegger, resuelve prácticamente la forma que tiene un individuo de entender el mundo (el objetivo final es entender el modelo final de experiencia estética objetiva, que se deriva del modelo heideggeriano de conocimiento del mundo).

Entender la profundidad de los conceptos que relaciona Heidegger, nos obliga a dar un paso atrás. Estudiamos el tránsito de la vivencia del objeto por el sujeto desde el camino contrario, desde el que realiza por la personalidad del sujeto, el recuerdo de la vivencia del objeto.<sup>51</sup>

El recuerdo de la vivencia del objeto (como el conocimiento de la vivencia del objeto) se puede realizar mediante el entendimiento, mediante los sentimientos o mediante la intuición.

El recuerdo de lo cosificado de la vivencia se realiza a partir de la memoria, que almacena datos e imágenes cosificadas no reprimidas.

El recuerdo de la cosa en sí de la vivencia surge de la memoria intuitiva, donde moran vivencias reales y las mismas re combinadas con otras vivencias originarias (arquetípicas).

En la memoria intuitiva habita el mundo de lo vivenciado. El ser en sí de las cosas que constituyen el ser en sí del individuo.

---

<sup>51</sup> El recuerdo de la vivencia del mundear del objeto, engloba toda una situación de vida (Proust mojaba la magdalena en el té y recreaba todo el universo de Combay).



Un mundo con vida propia donde las vivencias primigenias evolucionan hacia un imaginario propio que constituye la subjetividad profunda o absoluta. Algo que Hegel buscaba en lugares equivocados, y donde Jung (1991) situaba el inconsciente colectivo. Un mundo que es universal en el fondo pero único en las formas que va adoptando el imaginario del individuo.

Otra cuestión es el recuerdo de los sentimientos. No se produce el recuerdo de lo sentido, lo sentido se siente. Los sentimientos están ahí y afloran al menor estímulo.

La memoria sentimental depende de la sensibilidad innata de cada individuo.<sup>52</sup> Se compone de imágenes y situaciones reprimidas por la conciencia, que conforman un apéndice suyo, que Freud (1996) llamaba el inconsciente, y que Jung (1991) conocía como el inconsciente próximo, en contraposición con el otro, el colectivo.

Los sentimientos surgen proyectivamente del inconsciente del individuo, donde esperan agazapados al menor estímulo para aparecer.

Son lo más subjetivo del individuo. Impregnan de placer o dolor los recuerdos cosificados en la memoria (de la misma forma que impregnan las percepciones que realiza el entendimiento).

No constituyen recuerdos en sí mismos, pero cualifican los recuerdos (son los responsables de la atracción o repulsión que provocan).

#### 6.4.6. Modelo de experiencia estética objetiva de Heidegger.

Heidegger (2004) parte de la búsqueda de lo significativo en el *mundear*<sup>53</sup> del objeto que percibe.

La percepción de lo significativo (lo sublime) exige una *actitud* del espectador para separar lo significativo de lo accesorio del *mundear* del objeto que percibe.

---

<sup>52</sup>Según como sea la sensibilidad del individuo, acumulará un nº mayor o menor de sensaciones reprimidas (que surgen con violencia, con un grado de intensidad diferente).

<sup>53</sup> Término de Heidegger (1941) expresa la relación del objeto con su entorno. En la percepción del *mundear* del objeto, el sujeto percibe el fenómeno y la cosa en sí del objeto.

En la percepción de una obra de arte significativa esta *actitud* no es necesaria. La obra es pura significación, el espectador solo precisa dejar aparte su subjetividad (sentimientos y razón) y abandonarse a ella.

La obra de arte despierta un *interés* en el espectador que trasciende su *yo artificial*<sup>54</sup>.

Para Heidegger si la percepción de la obra no trasciende el yo del espectador (no se despierta el interés del espectador) se produce la fractura del yo del espectador. La percepción se desplaza entonces hacia lo indirecto, enfriado y académico (hacia el entendimiento del sujeto).

Plantea este momento como el punto en el que el espectador permanece en lo teórico o salta a otra esfera: (...) *logramos saltar a otro mundo o, más exactamente por primera vez al mundo.* (Heidegger, 2004, p.63).

En el paso a la vivencia Heidegger considera que se produce la *transparencia fenomenológica*.

Heidegger se acerca tanto al modelo de experiencia estética objetiva que parece imposible que no lo completara, o que ningún otro pensador estético lo hiciese después de él.

El modelo estético de Heidegger es la culminación del modelo que comienza Schopenhauer y completan Nietzsche, Husserl y Bergson.

Parte de la experiencia originaria que despierta el interés (para Heidegger la admiración) en el artista. La admiración se contrapone a la expoliación de vida de la contemplación analítica.

La admiración es:

*(...) el índice de la suprema potenciación de la vida. Es un fenómeno fundamental, que acontece precisamente en momentos de una especial vivencia intensa.* Heidegger en (Safranski, 1997, p. 136).

---

<sup>54</sup> El *yo artificial* de Heidegger supone lo más subjetivo del sujeto. Los sentimientos y la razón.

La expoliación de la vida conduce a la nada, a la nada de la vida fáctica (la nada del no ocurrir).

Con la admiración, el fenómeno de la obra trasciende el ego del espectador. Al fenómeno le acompaña la cosa en sí de la obra<sup>55</sup>.

En caso contrario la cosa en sí se desvanece, cuando se representa por el entendimiento (cuando pierde su significación y se cosifica).

Para que la escurridiza cosa en sí no se desvanezca, el espectador, con la admiración inconsciente que experimenta frente a la obra, anula razón y sentimientos (su ego) y la vivencia en su cuerpo mediante la voluntad.

En el *Guernica* Picasso no representa el bombardeo de la ciudad, sino la vivencia que experimente del bombardeo.



53.- *Guernica*. Pablo Picasso. Museo Reina Sofía, Madrid. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es).

Entonces el ser en sí del espectador vivencia la cosa en sí de la obra, y entra en una situación de *conciencia mejor* (Schopenhauer) o rompe el *principio de la individualidad* (Nietzsche).

La vivencia del en sí de la obra provoca el sobrecogimiento estético, el espectador se abandona a la obra perdiendo el sentido del espacio y del tiempo.

Aquí Heidegger completa el modelo perceptivo objetivo de la obra, un modelo al que no se pueden poner objeciones.

---

<sup>55</sup> Heidegger considera, como antes Husserl, que en el momento inicial de la percepción. Al sujeto le llega el fenómeno de la cosa, acompañado de la cosa en sí de la cosa.

Otra cuestión es la experiencia creativa objetiva, aquí Heidegger aporta una idea feliz: el artista no representa la cosa en sí sino la vivencia que realiza su en sí de la cosa en sí (que constituye el en sí de la obra).

A partir de aquí se pierde en el acceso de la vivencia a la conciencia. Considera que mediante la imaginación la vivencia entra en el plano consciente: (...) *con su aparición pasa a ser la realidad que ilumina el instante vivido*. Heidegger en (Safranski, 1997, p.137).

La entrada de la vivencia en la conciencia, no ilumina ningún instante vivido, sino que cosifica la vivencia.

La solución estriba en separar la experiencia estética perceptiva (que es objetiva), de la creativa (que es subjetiva) pero que se objetiviza mediante experiencias estéticas perceptivas sucesivas.

En las conclusiones del trabajo se aporta el modelo de experiencia estética creativa que soluciona el bucle en el que se encuentra el de Heidegger.

#### 6.4.7. Formas básicas de desarrollo de la experiencia estética.

Según los aspectos implicados, la experiencia estética se estructura en tres formas básicas: *la idealista, la emocional y la ontológica*.

- En esencia en la forma *racionalista* de relación, el artista pretende comunicar una idea o concepto al espectador. El racionalismo se ha desarrollado en las corrientes más conceptuales de los periodos racionalistas: la Premodernidad estética y la Posmodernidad estética. La idea constituye la base de la experiencia creativa y el impacto intelectual de la perceptiva.

- En la forma *emocional* el artista pretende comunicar emociones, sentimientos, estados de ánimo... con la pretensión de conmover emocionalmente al espectador. Se ha desarrollado en las corrientes expresionistas de los diferentes periodos artísticos, y en el principio del Romanticismo. Las emociones y sentimientos constituyen la base de la experiencia creativa, y la conmoción emocional de la perceptiva.

- En la *ontológica* el artista no pretende comunicar nada al espectador. La obra es el protagonista de la experiencia estética, funciona como un espejo en el que se refleja el yo profundo, el ser en sí, primero del artista y luego del espectador. Se ha desarrollado a partir de Hegel, en las corrientes románticas de la modernidad. La *resonancia espiritual* hegeliana constituye la base de la experiencia creativa, y el sobrecogimiento estético, la especie de arrobamiento conocida por Schopenhauer como *conciencia mejor*, de la perceptiva.

#### Experiencia racionalista

En las propuestas *racionalistas* predomina la comunicación intersubjetiva buscando el impacto intelectual del espectador.

La obra intenta explicar la realidad de lo que está delante del hombre. Se consigue:

- Dejando aparte la emoción a la que se considera corruptora de la armonía (Naturalismo, Figuración Académica, Hiperrealismo, Impresionismo).
- Sometiendo la obra a un férreo control racional (Stijl, Suprematismo, Bauhaus,...).
- Representando lo que está en el consciente del hombre, bien sea arte de comunicación pura (Pop Art, Conceptualismo,...), arte de denuncia (Realismo Social...), o como arte de provocación (Dadá, Póvera...).

Tanto el artista como el espectador trabajan con la parte consciente de su personalidad, la razón. El objeto puede existir o no en la experiencia estética. Es más importante la idea que el proceso.

Lo verdaderamente importante es la comunicación intersubjetiva, por tanto se pueden dar planteamientos de arte no objetual.

La idea como base creativa, y el impacto intelectual como base perceptiva, conforman la experiencia propia del subjetivismo racionalista.

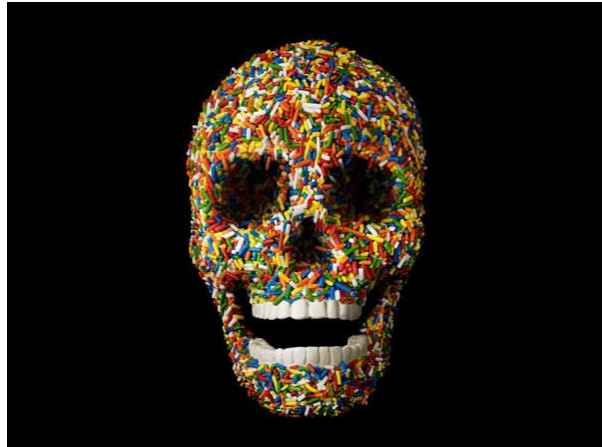
En el lenguaje propio del arte *racionalista* hay pocas incorporaciones del imaginario del artista, que se considera lo más subjetivo del artista al no estar sometido al control de la razón.

Se utiliza un lenguaje universal, mediante el uso de técnicas convencionales, bien sea modos académicos de representación o lenguajes tecnológicos sin casi manipulaciones subjetivas, fotografía, video instalaciones, descontextualizaciones de objetos industriales...

Las obras de Liechenstein y Hearts son un claro ejemplo de arte idealista



54.- *I don't care*. Lischenstein.



55.- *Calavera*.. Damian Hirst.

Todos estos planteamientos racionalistas están sometidos a la subjetividad del mayor o menor bagaje cultural, tanto del creador como del espectador, quienes necesitan de determinados códigos para establecer la comunicación buscando el impacto intelectual.

Las obras pertenecen a periodos históricos y contextos determinados, siendo difícilmente extrapolables a otros periodos y contextos.

### Experiencia emocional

En la experiencia *emocional* predomina la comunicación a nivel del inconsciente próximo que se apodera de la obra de una manera proyectiva, tanto en su creación como en su contemplación.

La imagen de la obra desata los sentimientos del espectador o del creador (según la experiencia) y llega ya al entendimiento cargada de emociones. La obra provoca una reacción sentimental de rechazo o agrado, que en el límite supone la conmoción emocional tanto en el creador como en el espectador, al percibir reflejados en ellas los sentimientos y emociones reprimidos.

Salen a la luz los elementos conscientes que se encuentran, desconocidos, reprimidos en el inconsciente (y probablemente alterados respecto al momento en que se volvieron inconscientes), elementos que realizan una apropiación proyectiva de la obra.

Chagal pretende ofrecer al espectador expresiones de más profundidad, con sentimientos y emociones sutiles.



56.- *Los enamorados de Vence*. Marc Chagal,

La apropiación provoca una conmoción emocional tanto:

- En forma de imágenes que deforman emotivamente la realidad (Expresionismo, Simbolismo).
- Buscando la vertiente más irracional (Modernismo, Exotismo, Decadentismo).
- Con representaciones fieles de esas imágenes reprimidas de carácter onírico (Surrealismo).

Los sentimientos proyectivos que despiertan entonces las obras de arte son sentimientos reales, por tanto extraestéticos.

Stravinsky (2009) aclara, refiriéndose a sus propias composiciones, que expresar un sentimiento, una disposición anímica, una actitud, un estado espiritual o una impresión de la naturaleza nunca fue la finalidad del arte.

Sobre esta idea de Stravinsky, Read (1969) aclara:

(...) *La expresividad* es un rótulo descriptivo que terminamos por confundir con la esencia de la obra de arte. Tal esencia es en rigor el orden, la unidad que imponemos a la multiplicidad y a la confusión de lo que sentimos (p.70).

El arte *emocional* representa el punto de mayor subjetividad en la experiencia estética, y aunque se considera el de mayor irracionalidad comparte esa característica con el arte *ontológico*.

Las imágenes que se utilizan pertenecen al imaginario propio del artista que consigue ir ahondando en su subjetivismo para llegar a la subjetividad absoluta, que ya es la puerta de la objetividad.

#### Experiencia ontológica

El arte ontológico es una forma de conocimiento liberado de la voluntad, ya asemántico, no pretende comunicar ninguna realidad, ningún pensamiento, ningún sentimiento, solo busca la representación de la vivencia del mundo que experimenta el ser en sí del artista.

El artista es un mero instrumento al servicio de la obra, solo tiene que preocuparse de facilitar los mayores cauces de libertad para que la obra manifieste en su *ser en sí*, como reflejo de la vivencia del *ser en sí* del que la crea.

Tiene que esperar pacientemente a reconocerse en la obra, saludar en ella al ser que desconoce que navega por su inconsciente colectivo, un ser que resulta reconocible para el observador que se enfrente a ella olvidado de sí mismo.



La experiencia funciona a partir del estremecimiento estético del creador y del espectador ante ella, ante una obra que actúa como espejo del *ser en sí* de ambos.

El Greco es uno de los grandes heterodoxos de la historia del arte.



57.- *Laocoonte*, El Greco. Museo del Prado.

El artista transmite o manifiesta la vivencia que le llega desde las profundidades de la psiquis, en un proceso que no constituye una experiencia individual sino una experiencia común.

La experiencia ontológica encaja mal con estilos, tendencias, incluso proyectos. Ataño más bien a la obra individual concebida como objeto mágico. Como protagonista de la experiencia estética.

No hay movimientos representativos del arte ontológico. Aunque por su carácter asemántico (de no significar, de ser) las obras de las vanguardias

Cubista y Abstracta son las que podrían representar un conjunto más nutrido de obras ontológicas.

A lo largo de la historia han aparecido obras significativas producidas por artistas individuales que se han salido de las tendencias de su época, y de las servidumbres que atan a los artistas al mercado. Esos artistas son los que Oteiza conoce como los heterodoxos

Las máscaras africanas constituyen un ejemplo de obras ontológicas.



Máscara Fang.

La experiencia ontológica encaja mal con estilos, tendencias, incluso proyectos. Ataño más bien a la obra individual concebida como objeto mágico. Como protagonista de la experiencia estética.

No hay movimientos representativos del arte ontológico. Aunque por su carácter asemántico (de no significar, de ser) las obras de las vanguardias Cubista y Abstracta son las que podrían representar un conjunto más nutrido de obras ontológicas.

A lo largo de la historia han aparecido obras significativas producidas por artistas individuales que se han salido de las tendencias de su época, y de las servidumbres que atan a los artistas al mercado. Esos artistas son los que Oteiza conoce como los heterodoxos

También encontramos la búsqueda ontológica en obras de civilizaciones primitivas, como la estatuaria de San Agustín en el Alto Amazonas (Colombia) y de una forma más generalizada en las esculturas y máscaras bantúes que se encuentran por toda el África ecuatorial.

Con el análisis de estas tres formas de desarrollo de la experiencia estética, se entiende el paso de un arte subjetivo- racional propio de la experiencia *idealista*, a otro subjetivo con proyección del inconsciente en la *sensorial*. Cuando la experiencia *sensorial* llega al *subjetivismo absoluto*, profundizando en la subjetividad de los sujetos de la experiencia estética, pasa a ser una experiencia *ontológica*.

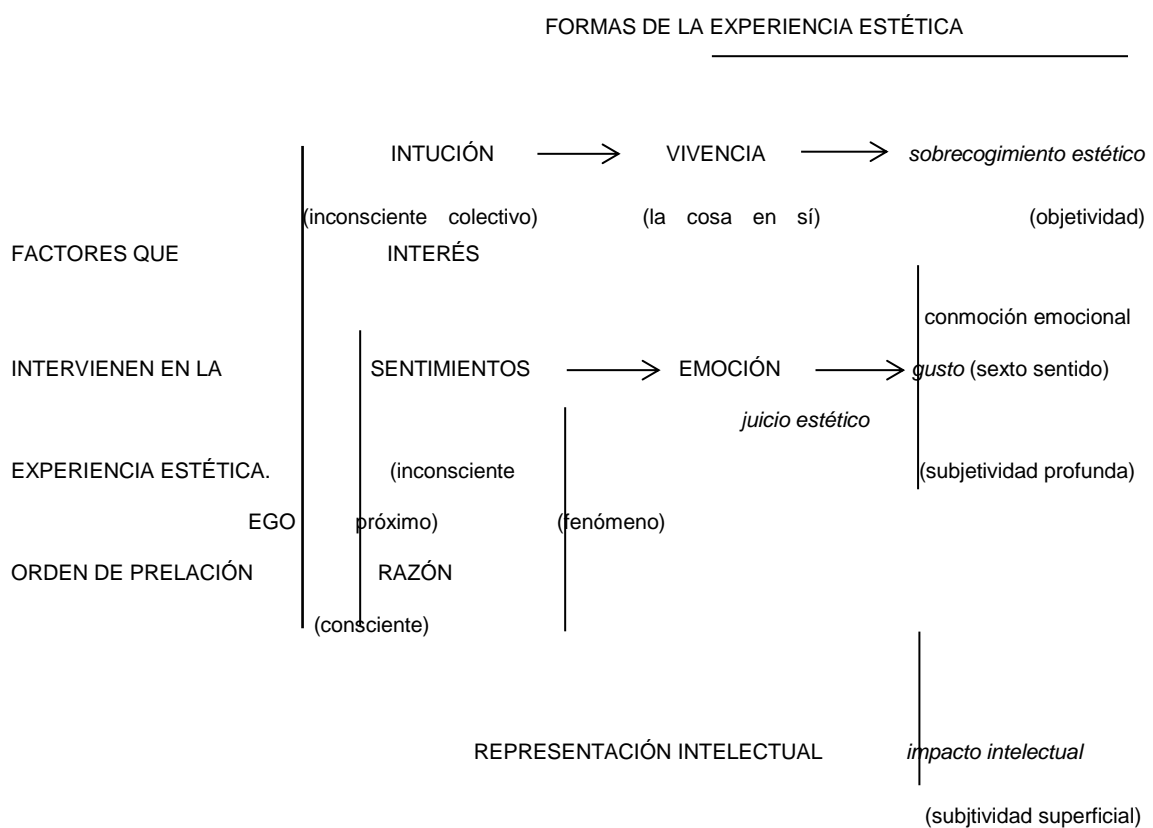
*Primero el artista se ocupa de lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable, lo que ha quedado sin averiguación* (Oteiza, 1963, p. 94), lo inexplicable de Oteiza, es lo impensable de Wittgenstein, el hacer y no pensar de García Lorca, la resonancia espiritual de Hegel, el encuentro ontológico con el ser en la experiencia estética.

Este paso se puede encontrar tanto en la transición de un estilo estético a otro más evolucionado, como en la trayectoria de algunos grandes artistas que comienzan con un tratamiento más *idealista* de sus obras, pasan por una etapa de comunicación *sensorial* con el espectador y terminan con la no-comunicación *ontológica*.

#### 6.4.8. Formas de aproximación a la experiencia estética.

El grado de objetividad o subjetividad de las formas de la experiencia estética se determina a partir de su grado de aproximación al *en sí* de la cosa (la forma verdadera de la cosa, que queda detrás de la representación que realizamos del fenómeno).

Las formas de aproximación a la experiencia estética junto a las fases de conocimiento del entorno del hombre, constituyen los elementos en que se basa el estudio.



La investigación va desentrañando el grado de objetividad o subjetividad de las formas de aproximación a la experiencia estética, en función del orden de prelación que ocupan en la experiencia.



## 7.- EL OBJETIVISMO BIPOLAR DE JORGE OTEIZA.

Como se ha visto en puntos anteriores, el mundo de la objetividad de la obra de arte se impone en la Modernidad estética a partir de Kant. Pero experimenta una involución subjetivista radical al final del periodo.

En los finales de la Modernidad y principios de la Postmodernidad se generaliza la concepción racionalista del arte. A partir de la revisión que realiza Warhol de Duchamp, la luz de la nueva sociedad tecnológica se impone al hombre.

La tecnología como base esencial del progreso humano, fue inicialmente aplaudida por diversos pensadores.

Para Marx la industria es: (...) *el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre* (...) Marx en (Safranski, 2008, p.296).

Refiriéndose al ferrocarril David Friedrich Strauss comenta a Feuerbach, que considera que: (...) *hay un parentesco íntimo entre el principio que nos constituye y tales inventos.*<sup>56</sup>

Poco después Strauss escribe en una carta su inquietud por el proceso de concreción tecnológica del espíritu laborioso del mundo:

*No nos engañemos, la nueva época que ha interrumpido no será tan halagüeña de inmediato para nosotros. Pues desaparece el elemento en el que con mayor agrado nos movíamos hasta ahora. Así debió de pasarles a los animales de la tierra y del aire cuando llegó el diluvio en tiempos de Noé. Pues nuestro elemento era sin duda (...) la teoría, quiero decir, la actividad espiritual no dirigida a un fin o una necesidad. Ésta apenas resulta ahora ya posible y pronto será incluso proscrita.* Strauss en (Safranski, 2008, p.296).

Para Friedrich Georg Jünger (*La perfección de la técnica*, 1953) la velocidad de transformación del mundo que impone la tecnología supone un poder extraño, que supera la capacidad interior del hombre para adaptarse a la Modernidad.

---

<sup>56</sup> Conversación extraída de *Theorie und Praxis im Denken Hegels*. Pag. 219, de M. Riedel.

Heidegger llama *engranaje* (Gestell) al mundo técnico, y plantea en su conferencia de 1953 (*La pregunta por la técnica*) celebrada en la Academia Bávara de las Bellas Artes, que el mundo que surge del impulso tecnológico puede ser más perfecto que el anterior, pero el hombre no está en condiciones de perfeccionarse a esa velocidad para moverse dentro de él.

En la conferencia previene del desasosiego espiritual del hombre que ha provocado a la naturaleza. El hombre crea un mundo racional en el que la técnica pide más técnica para mantenerse, y a su vez las consecuencias de la técnica solo pueden controlarse por medios técnicos. Un círculo vicioso que se cierra con el abandono del ser.

El *engranaje* está hecho por el hombre, que ha perdido su libertad frente a él. Amenaza con borrar el recuerdo de otra manera de estancia en el mundo y de estancia en él:

*La amenaza del hombre no viene por primera vez de las máquinas y los aparatos de la técnica, con efectos posiblemente mortales. La auténtica amenaza ha afectado ya al hombre en su esencia. El dominio del engranaje amenaza con la posibilidad de que el hombre sea incapaz de volver a un desocultar originario y de experimentar así el aliento de una verdad más inicial* (Heidegger, 2004, p.28).

En estas circunstancias el arte pasa a formar parte del *engranaje*, Warhol es el primero en incorporar la estructura tecnológica a su obra. En *The Factory* produce fabrilmente miles de obras ayudado por un grupo de operarios. Que luego difunde obteniendo unos beneficios superiores a otras actividades consideradas anteriormente más lucrativas.

Otros artistas como Beuys o Cage, se mueven en el limitado mundo que le queda a un hombre olvidado de sí mismo, el mundo de la racionalidad, del arte concebido como pura transmisión de ideas.

La concepción racionalista del arte entendido como comunicación va ocupando todo el espacio estético, de igual manera que el *engranaje* (la tecnología) ocupa el espacio espiritual del hombre.

En la actualidad nos encontramos que las producciones de los artistas más reconocidos por el tinglado de Críticos y Museos ligados a los fondos de inversión, consideran lícito y plausible plantear esencialmente el arte como un negocio.<sup>57</sup>

El concepto de objetividad de la obra de arte del final de la Modernidad, centrado en la búsqueda del *ser* de la obra, no encaja con el capitalismo neoliberal que cifra en la técnica la rentabilidad económica de sus inversiones.<sup>58</sup>

El dinero se vuelve la única razón de ser de la estructura socio económica, el único valor indiscutible de que dispone el hombre.

Algunos artistas como Oteiza buscan caminos alternativos al paradigma estético que comienza a ser dominante.

Su sentido de la transcendencia del hombre, que traslada a la obra que crea, le empuja a dar una solución existencial a lo inexplicable de las cosas.

Pero sin poder sustraerse al nuevo canto a la razón que inunda el mundo del arte. Que le lleva intentar dar una explicación inteligible a lo inexplicable.

Su particular entendimiento de la estética oscila entre el objetivismo ontológico propio de la Modernidad y el subjetivismo racionalista postmoderno, opciones estéticas opuestas que intenta conciliar tanto en sus obras como en sus escritos.

Su contradicción se plasma en una especie de *objetivismo racionalista*, en el que intenta conciliar los dos posicionamientos estéticos opuestos.

En ese ámbito contradictorio, Fullaondo (1991) considera que se acerca a un *expresionismo silenciado*, un estilo imposible en el que la racionalidad constructiva silencia la intuición expresiva.

---

<sup>57</sup> Jeff Koons en un reciente entrevista para la revista de arte Subastas, considera que un buen negocio es la mejor obra de arte.

<sup>58</sup> Más adelante las rentabilidades se obtienen con los productos financieros, el dinero en sí mismo supera a la técnica que servía para generarlo, y el abandono del ser que realiza el hombre es todavía más irreversible.



En su excelente biografía sobre Oteiza: *Doble retrato*, Fullaondo plantea la bipolaridad que se establece en el escultor entre su *conciencia* (su intuición trascendente) y su *intencionalidad hacia lo real* (su racionalidad).

Oteiza se muestra como un apasionado de la razón, sobre todo a nivel programático, pero tanto su obra como el fondo de sus teorías estéticas están mucho más cerca de la modernidad post-romántica que del racionalismo nihilista que va ocupando el panorama artístico.

Esta circunstancia se va patentizando cada vez más en su obra. A medida que se desarrolla su trayectoria artística, la bipolaridad en que se sumerge se muestra de una manera más cruenta.

Cuanto más esencialmente trascendente es su obra, más la necesita explicar racionalmente, hasta que ya no encuentra explicación racional para su último proceso estético, su encuentro con la nada.

En ese momento Oteiza (2009) decide abandonar la escultura planteando que había realizado esculturas para ser escultor, y ahora que era escultor ya no necesitaba hacer más esculturas.

Lo mismo le sucede a Schopenhauer, tras dedicar también su vida a hacer inteligible las ideas transcendentales que va descubriendo intuitivamente.

Considera un nuevo punto de vista, ajeno a la razón, para conocer lo verdadero de las cosas, el famoso *ser en sí* kantiano.

Para conocerlo el hombre debe anular, o al menos aplacar, el poder de su voluntad (como denomina Schopenhauer a su *ser en sí*).

Considera que el desvanecimiento de la voluntad esconde un glorioso punto de llegada: *Tras nuestra existencia se esconde algo a lo que solo tenemos acceso cuando nos desprendemos del mundo.* (Schopenhauer, 2004, p. 549)

La obra de Schopenhauer (2004) concluye con las siguientes frases:

*Lo reconocemos (...) abiertamente: lo que queda tras la supresión total de la voluntad es, para todos los que están llenos de voluntad todavía, nada. Pero por el contrario, para aquellos en los que la*

*voluntad se ha transformado y negado, este mundo nuestro tan real con todos sus soles y vías lácteas, es también...nada (p. 558).*

Un epitafio filosófico que amplía el de Oteiza (2009) sobre que había realizado esculturas para ser escultor (para transformar y negar su voluntad) y ahora que era escultor ya no necesitaba hacer más esculturas (había llegado a la nada).

Incluyendo a los todos demás que no se habían enterado de la nada que se esconde detrás de la supresión total de la voluntad (los que están todavía llenos de voluntad).

Oteiza realiza con su escultura un recorrido similar al que realiza Schopenhauer con su música. Solo que explica más metafóricamente las conclusiones a las que llega.

Desde luego ambos son igual de radicales en su abandono de sus actividades estéticas y filosóficas, cuando se encuentran con la nada.

La presentación que realizan del mundo como combinación de azar y de nada. Donde la levedad propia del ser llega por cualquier camino al mismo punto (a la nada final) con independencia de haberlo descubierto o no. No dejan un camino fácil al pensamiento y al arte.<sup>59</sup>

La agudeza de Safranski posibilita un cierto camino viable para el arte:

*En el arte, la voluntad no ha sido negada sino que ha perdido, por algunos instantes, su poder arrollador. Contemplada en el arte proporciona un espectáculo elocuente, libre de tormentos.*

*No es preciso, pues, desvanecerse en la negación, sino que cabe permanecer aquí si se ofrece la posibilidad, en el arte, de ver el mundo como si se hubiera abandonado ya (Safranski, 1987, p. 315).*<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> El desmontaje que realizan los últimos pensadores, a partir de Schopenhauer, de las grandes cuestiones de la Modernidad (singularmente de la *cosa en sí* de las cosas) lleva a un abandono de toda esperanza de encontrar la verdad en la filosofía o en el arte. Se refugian en una razón practicista, asentada en principios cientifistas, en la Postmodernidad.

<sup>60</sup> Claro que es la única posibilidad que existe para enfrentarse a la creación de una obra de arte, pero saber que en el final de ese camino está la nada...

## 7.1. EXPLICACIÓN DE LO INEXPLICABLE. LA ESTÉTICA DE OTEIZA.

La parte menos racional de la estética de Oteiza gira en torno a su empeño de crear una estatua históricamente transcendente.

Desde su primera etapa, hasta 1950, busca la salvación del hombre a través de la escultura. Se percibe en el primitivismo de sus primeras obras, en el expresionismo transcendental de las etapas posteriores y en la estructura geométrica abstracta de su etapa final.

La primera aportación teórica que realiza al concepto de objetividad de la obra de arte la consideración de la obra de arte como *ser estético*.

La explica mediante una fórmula metafórica: la *ecuación transcendental*, una ecuación matemática con la que pretende dotar de una cierta racionalidad científica a la manera intuitiva con la que el artista obtiene ese *ser estético*.<sup>61</sup>

Aunque el ser estético, está ligado a su etapa de obra de carácter formal más expresionista, habla con abundancia de él en épocas posteriores, y constituye uno de sus temas favoritos de disertación.

Según su obra va abandonando el carácter icónico y se va haciendo más minimalista, el ser estético va perdiendo unidades de elemento material llegando a predominar el hueco sobre el vacío, (los valores ontológicos cada vez necesitan menos soporte para aflorar).

Comienza perforando la estatua másica del estilo anterior, y la va sometiendo a una geometría que, mediante aplastamientos, la alivia de la masa excedente.

Por aplastamiento la estatua se desarrolla espacialmente. Oteiza comienza desarrollando el cilindro, convirtiéndole en un hiperboloide, y acaba desocupando la esfera y el cubo.

Como consecuencia sus obras se vuelven paulatinamente más anicónicas, reduciendo también de manera progresiva, su contenido semántico.

---

<sup>61</sup> La bipolaridad de Oteiza se caracteriza por ser capaz de crear una obra que sale de lo inexplicable (de dar solución existencial a lo inexplicable) y empeñarse en explicarla racionalmente. Oteiza tiene más éxito en el primer empeño que en el segundo, al contrario que Schopenhauer.

Significan en cuanto a lo que son no a lo que representan.

Final de la etapa expresionista.  
Las figuras transcendentales de Oteiza se van desmaterializando.



Comienzo de la geometría.  
Las figuras transcendentales de Oteiza se deforman por aplastamiento



Escultura vacío-cromlech  
Estructura que activa, define o cerca un espacio.



59.- *Coreano*. Desmaterialización de unidades de masa. Oteiza (1949).

60.- *Unidad triple liviana*. Desarrollo de un cilindro por aplastamiento. Oteiza (1950)

61.- *Caja metafísica*. La materia abstracta. El vacío.

En este punto de su trayectoria sienta las bases definitivas de su bipolaridad:

- Por un lado la búsqueda de la geometría esencial de las cosas está ligada al empeño transcendente que le acompaña desde el principio: hallar el origen y el fin del hombre.

- Por otro considera que el proceso de investigación tan frenético como riguroso que despliega, necesitaba de un método científico, unos planteamientos racionales claros, ligados a la geometría y las matemáticas.

Para entender la manera contradictoria que tiene Oteiza de plantear su estética, escogemos el escrito en el que más se esfuerza en explicar la lógica de la metodología de la investigación, que desemboca en las obras que

presenta en la Bienal de Sao Paulo: el catálogo: *Propósito experimental* de la IV Bienal de Sao Paulo de 1957<sup>62</sup>.

Las obras del *Propósito experimental* forman una unidad de investigación, circunstancia que se valoró en la Bienal de Sao Paulo.



62. Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Oteiza.



63.- Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Oteiza.

---

<sup>62</sup> El catálogo es el texto explicativo más pretendidamente racionalista de Oteiza. En él explica el desarrollo del proceso espacial del que surgen sus formas escultóricas inexplicables. .



64.- Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Oteiza.

De la estructura racional de este texto, extraemos cuatro frases nucleares:

(...) *pienso que es la Estatua la que hace al escultor y no el escultor a la estatua* (Oteiza, 1988, p.7) Que indica que Oteiza considera la total supremacía

del objeto sobre el sujeto en la experiencia estética. El sujeto (el escultor) queda como un mero instrumento.

*De nada sirve que el escultor trabaje el ingenio y el capricho del escultor, es preciso que la escultura sea, con su primera, actual y más desnuda objetividad.* (Oteiza, 1988, p.7) La palabra objetividad referida a su obra es una constante en las obras de Oteiza, obras que no dependen de la voluntad del escultor sino de su propia estructura.

*La verdad en arte, es ante todo, una verdad estética, sobre todas las verdades personales del artista.* (Oteiza, 1988, p.7) En esta frase une el arte como búsqueda ontológica de la verdad, con la prevalencia de la verdad contenida en el objeto sobre la de su creador.

O la máxima declaración posible de universalidad transhistórica del arte: *La historia de la Escultura la hace un solo escultor, que cambia de nombre personal* (Oteiza, 1988, p.7)

Queda patente la evidencia intuitiva que trasluce la meticulosa explicación racional en la que se empeña.

A partir de 1950 se incorpora a las últimas consecuencias anicónicas y asemánticas de las vanguardias constructivistas que, con Malevich a la cabeza, reducen el contenido de la obra a su estructura espacial,

Investiga frenéticamente en la geometría estructural de las obras que crea, y llega a su original teoría de madurez, en la que la obra es entendida como: (...) *la encarnación del vacío, de la nada de la que sale el hombre y a la que tiene que llegar finalmente.* Oteiza (2009. p 57).

Su ser estético ya es esencial, es mucho más espíritu que materia, se ha producido una desmaterialización de la obra y un silenciamiento de la expresión.

La obra va adelgazando, y al final llega al vacío, y en ese vacío está contenido todo el drama existencial del hombre.



La desmaterialización absoluta de su obra tiene mucho que ver con su encuentro con el *cero crómlech* neolítico del alto de Aguiña.

Manifiesta representar la aportación más importante que realiza al objetivismo ontológico: la *materia abstracta* (la estructura estética fundamental del momento histórico de su autor).

El vacío que contienen las piedras neolíticas colocadas en círculo supone la última gran influencia en la obra de Oteiza.



65.- Cromlech Harrespil de Okabe.

La solidez de la obra y de algunos conceptos estéticos fundamentales: *el ser estético, el vacío, la materia abstracta...*, va siempre acompañada de explicaciones y justificaciones más o menos acertadas, casi siempre metafóricas, de lo que no necesita explicar.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Oteiza se plantea explicar lo que tiene delante de sí, en una experiencia racionalista comunicativa, para llegar luego a dar vida a lo inexplicable, que al ser inexplicable no es comunicable: *Primero, el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí, y luego de*



En la estructura de sus últimas obras se percibe la *presencia* del vacío.



66.- Construcción vacía. Oteiza.



67.- Construcción vacía. Oteiza.

Cuando Oteiza (2009) llega a la representación del vacío crómlech, considera que ya no tiene nada más que desarrollar en el mundo de la escultura.

---

*poner en solución existencial lo inexplicable, lo que ha quedado sin averiguación.* (Oteiza, 1963, p. 94)



68.- Construcción vacía. Oteiza.

Niega a sus ideas estéticas la posibilidad de haber surgido sólo desde la intuición. La densidad intuitiva que da coherencia a su obra y a sus planteamientos estéticos se debilita cuando intenta racionalizarlos.

Se mueve en la mayor de las lucideces en el territorio de lo inexplicable, pero resulta a contradictorio cuando pretende racionalizar sus incursiones por ese mundo.

En el discurso estético de Oteiza hay una estructura formal racional, con un contenido objetivista intuitivo.

#### 7.1.1. El objetivismo racional de Oteiza.

Si se puede hablar de algún objetivo común en el conglomerado de planteamientos del eclecticismo estético que va apareciendo en los estertores de la Modernidad, es la utilización vehicular de la obra de arte como comunicación intersubjetiva.

Oteiza es uno de los primeros en advertir el agotamiento de los planteamientos transcendentales modernistas, y esboza sus ideas estéticas desde el debilitamiento de las de la Modernidad. Pero nunca ha utilizado la obra como vehículo de transmisión de ideas o sentimientos.

Sus planteamientos recuerdan los esfuerzos de los grandes objetivistas modernos: Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Adorno... por superar las carencias del pensamiento estético moderno, sin pensar en algo tan prosaico como que la misión de la obra es comunicar algo a los espectadores. La actividad del artista se centra en encontrar el ser de la obra.

En su esfuerzo por sacar al hombre del mundo inteligible, desmontan su papel transcendental de protagonista de las grandes historias modernas.

Tras ellos queda un vacío lleno de contenido, un camino difícil sobre el que pasa de puntillas la estética posmoderna.

El nuevo paradigma es el juego ligüístico, los juegos lógicos de lenguaje surgidos a partir de la interpretación de los estudios lingüísticos de Wittgenstein.

Oteiza no entra en este juego. Pero tampoco se apunta a las teorías vivenciales que desmontan la Modernidad romántica.

Su discurso está más próximo al de Hegel, Schelling, Fichte o Novalis que al de los pensadores que superan su incapacidad de salir del ámbito intelectual (su cristianismo trascendentalista le alejan del vivencialismo de Nietzsche y no digamos del existencialismo de Heidegger).

Así pues Oteiza se nutre de racionalismo ontológico y explica en esos términos las profundidades vivenciales que alcanza en su obra.

En *Quosque Tandem* (2009) deja claro que su objetivo como artista es poner en solución existencial lo inexplicable. Y el contenido semántico de lo inexplicable no es explicable mediante un lenguaje lógico.

La obra de arte como plasmación de lo inexplicable, de lo impensable, no contiene en su ser ninguna explicación de lo que no se puede explicar. Una obra de arte significativa, no necesita explicación ni es posible ser explicada.

Entonces la obra no tiene significación pero tiene significado.

Por el contrario si la obra se mueve en el mundo de lo explicable (de lo pensable) transmite su mensaje mediante el uso de un código coherente de signos, que no dependen de la coherencia interna de la obra ni de su estructura estética, sino de su significado.

Para expresar ese significado, y para que sea entendido, es decir para que se produzca esa comunicación intersubjetiva, tiene que existir en el origen de la obra un planteamiento racional que organice el código de transmisión intersubjetiva (una idea previa generadora de todo lo demás).<sup>64</sup>

Así con la descontextualización dadaísta de un urinario, Duchamp comunica al espectador que cualquier objeto puede ser una obra de arte.

El mensaje se comunica al espectador, quién lo interpreta subjetivamente, ya que su interpretación dependerá de múltiples factores socioculturales de la personalidad del receptor.

El arte, así concebido, tiene el sentido de dar una interpretación, realizar una crítica, o llamar la atención de algún aspecto de la realidad, pero participando de ella, al *hablar* su mismo lenguaje simbólico.

Solo con un lenguaje distinto se podrá exponer *otra realidad*, que consiga integrar en el hombre sus aspectos racional e intuitivo (la dualidad apolíneo-dionisiaca de Nietzsche).

---

<sup>64</sup>Para Wittgenstein (Tractatus, 1921) solo se puede expresar lógicamente lo que se puede pensar.

De esa forma la obra redime al espectador del desequilibrio entre razón y vida, redención que para Nietzsche (1991) solo se puede lograr mediante el arte.<sup>65</sup>

La obra de Beuys plantea comunicar una idea codificada, el espectador debe poseer una formación cultural determinada para descifrarla.



69.- Instalación de Beuys.

Oteiza (2009) plantea la estructura semántica de su obra bipolarmente. La obra es una consecuencia racional de un proceso y, a la vez, no pretende representar ni comunicar nada, solo ser la estructura espiritual y mítica de su época. A la estructura de la obra la llama: *materia abstracta*.<sup>66</sup>

En la creación de la obra de su última etapa, juega con diferentes elementos geométricos que despliega en el espacio como resultado lógico de un proceso de desocupación de ese espacio, pero sin más interés que la creación de la

---

<sup>65</sup> Nietzsche constituye un precedente a la bipolaridad de Oteiza. Plantea integrar mediante el Arte lo intuitivo y lo racional del hombre. Pero lo que en Nietzsche es un planteamiento claro en Oteiza supone una sucesión de planteamientos contradictorios.

<sup>66</sup> El núcleo esencial de la obra, que Kandinsky (1911) denomina *lo propio del arte*.



estructura resultante de esa desocupación (no hay otra intención comunicativa).

Con sus obras Oteiza no pretende representar ni comunicar nada, solo dar solución existencial a estructura espiritual y mítica de su época.



70.- Obras del Museo Oteiza de Alzuza. Fotografía Mar Merino.

Se entiende la consideración asemántica de la obra de Oteiza comparándola con su casi contemporáneo Joyce (diez años mayor), que en *El Ulises* destruye el contenido semántico del lenguaje que utiliza.

Dedica un montón de páginas a no contarnos nada concreto, y en ese no contar es donde se produce el sobrecogimiento, donde lector se sumerge en la objetividad de su estructura abstracta.

Joyce no pretende comunicar, pero en ese *no comunicar* transmite el *mundear* de personajes y objetos por diferentes espacios.

A partir del Ulises ya no es posible pretender escribir ignorando la diferencia de *significar* frente a *ser significación*.

La afirmación que establecemos sobre que la obra de Oteiza es asemántica, parece rebatirla Fullaondo (1991) cuando considera como la característica fundamental de la obra de Oteiza su densidad semántica.

La densidad de la obra de Oteiza está en que en ella no hay pretensión alguna de significación concreta, tan solo de *ser significación*. Al final de *ser*.

Aparentemente el propio Oteiza contradice esta idea cuando refiriéndose a las obras de un prestigioso contemporáneo suyo, las califica con desprecio de juguetes, de elementos básicamente asemánticos.

El mismo Fullaondo resuelve las dos contradicciones cuando comenta: *Para él, parece como si una obra carente de ese segundo discurso interno, fuese menos que nada*. (Fullaondo.1991. p. 9).

Fullaondo no habla del significado de la obra, sino de la densidad semántica contenida más allá de él, habla de su significación. Por distintos caminos el resultado es el mismo.

## 7.2. LA EXPLICACIÓN DE LO INEXPLICABLE. LA OBRA DE OTROS ARTISTAS.

La trayectoria artística de Oteiza siempre ha estado sujeta a influencias exteriores. Como le sucedía a Picasso ha necesitado el impulso de la obra de otros artistas para que asomara la propia.

No quiere decir que copiase, ni siquiera que se inspirase en esas obras, sino que lo *propio del arte* que percibía en ellas abría las puertas necesarias en su interior para dar el salto estético de una etapa a la siguiente.

### 7.2.1. Características de la percepción estética de Oteiza.

Para Oteiza desde la intuición de un observador dotado se comprende el proceso intuitivo del artista que creó la obra, este ciclo artístico comienza y termina con un artista.

Lo inicia un creador con capacidad de introducir claves de inmortalidad en los materiales con los que trabaja y lo concluye otro artista, con capacidad para señalar el secreto que encierran advirtiéndolo a los demás de su existencia.<sup>67</sup>

Aunque normalmente el creador se encuentra suficientemente preparado para identificar el arte en obras ajenas a la suya, su propio proceso artístico de investigación le puede provocar un ensimismamiento que le dificulte apreciar los valores estéticos en las obras situadas en planos distantes a su línea investigadora.

Es el caso de artistas que necesitan pocos estímulos exteriores para realizar sus creaciones (que desarrollan su trabajo más introspectivamente) por eso les resulta más difícil abrirse a propuestas alejadas de la problemática interna en la que están sumidos.

Otros como Oteiza están permanentemente atentos a las aportaciones del exterior. Él mismo se definió como un artista receptivo.

En su trayectoria ha demostrado una avidez por *sensaciones estéticas* externas, con las que pone en funcionamiento sus mecanismos creativos interiores.

Para crecer, necesitaba abrir puertas ignoradas en el fondo de su personalidad, puertas que de otra manera permanecerían cerradas.

En el tratado, *Panorama de un nuevo arte español*, Aguilera Cerni (1966) consideró que el arte que estaba realizando Oteiza se encontraba dentro del campo del *arte receptivo*, y calificó al escultor de receptivo y abierto al paisaje.

---

<sup>67</sup> Kandinsky (1911) decía que los espectadores con capacidad de degustar el arte, anulándose en la experiencia, eran raros como pepitas de oro.



Moreno Galván (1967), considera que Oteiza fue uno de los pocos escultores del arte contemporáneo que votó voluntariamente por el arte *objetivo*, ya que decidió hacer un arte que buscase en los extramuros de sí mismo, frente a un arte *subjetivo* que fuese la prolongación de sí mismo.

Los artistas subjetivos buscan con su trabajo hacer explícito todo lo que llevan dentro, mientras que Oteiza, en tanto que receptivo, busca mediante su arte todo lo que le falta.

Era un devorador de estímulos estéticos externos, listo para apropiarse de aquellos que le activan esencialmente.

Oteiza (2007) se definía como un observador objetivo, considera que su proceso de interpretación estaba basado en un punto de vista científico y crítico, siempre desde el campo de la estética.

Afirmaba que esa visión objetiva se la proporcionaba su condición de escultor.

Actuaba como un zahorí del arte que descubre en las cualidades estéticas de las obras su contenido de verdad objetiva.

Por otro lado la trayectoria de Oteiza como escultor nos muestra una continua necesidad de evolucionar. Es un investigador del arte, que se adelanta a los cambios que se experimentaban en el mundo de la creación.

Juan Daniel Fullaondo nos señala la actitud que presenta Oteiza frente al devenir de los acontecimientos estéticos:

*Jorge, el primero y más alerta en percibir el ruido, los cascos del arte. En los cuarenta, en los cincuenta, en los sesenta..., frente a otros artistas que cuando encontraban una vena suficientemente válida la explotaban más de lo conveniente: (...) la gran procesión de rumiantes, regurgitando, con más o menos habilidad, lo ya establecido* (Fullaondo, 1991, p. 21).

Mantenerse en lo establecido es una tentación para un artista, las rupturas evolutivas son traumáticas, suponen renunciar a un momento en que la obra ha

alcanzado un grado de maestría, de adecuación de los elementos técnicos a las formas y contenidos con los que se identifica.

El cambio necesario en la trayectoria de un artista es duro, y normalmente incomprendido. Las primeras producciones que surgen en la nueva etapa, son de una calidad artística más baja que las últimas de la etapa anterior.

En la evolución se produce una búsqueda donde predominan las dudas sobre las certezas y queda un largo camino hasta llegar al momento álgido de la siguiente etapa.

Cuando un autor empieza a tener demasiadas certezas y pocas dudas, a saberse el resultado de la obra antes de empezarla, el cambio debe producirse para superar una etapa que ya está comprendida y asimilada.

Kandinsky (1996) opinaba que un vez que se llega a la estructura formal de una obra, esa estructura ya no sirve.

Se tarda mucho tiempo en llegar a una obra verdaderamente significativa, en el momento en el que se consigue, hay que buscar por otro camino la siguiente.

De lo contrario empezaría la repetición de modelos, la explotación del virtuosismo adquirido en la investigación desarrollada hasta ese momento, y la lógica disminución en el afán investigador.<sup>68</sup>

Señala Fullaondo que le ocurría al doctor Stockman: *un pionero intelectual nunca puede tener una mayoría a su alrededor.....ahora hay una multitud donde yo estaba. Pero yo ya no estoy allí* (Fullaondo, 1991, p. 22).

La combinación de intuición para orientarse en medio del caos artístico, de afán investigador y de seguridad (de *terribilita miguelangelesca*) del artista vasco, le ayudó a afrontar de forma poco traumática, las consecuencias de sus evoluciones.

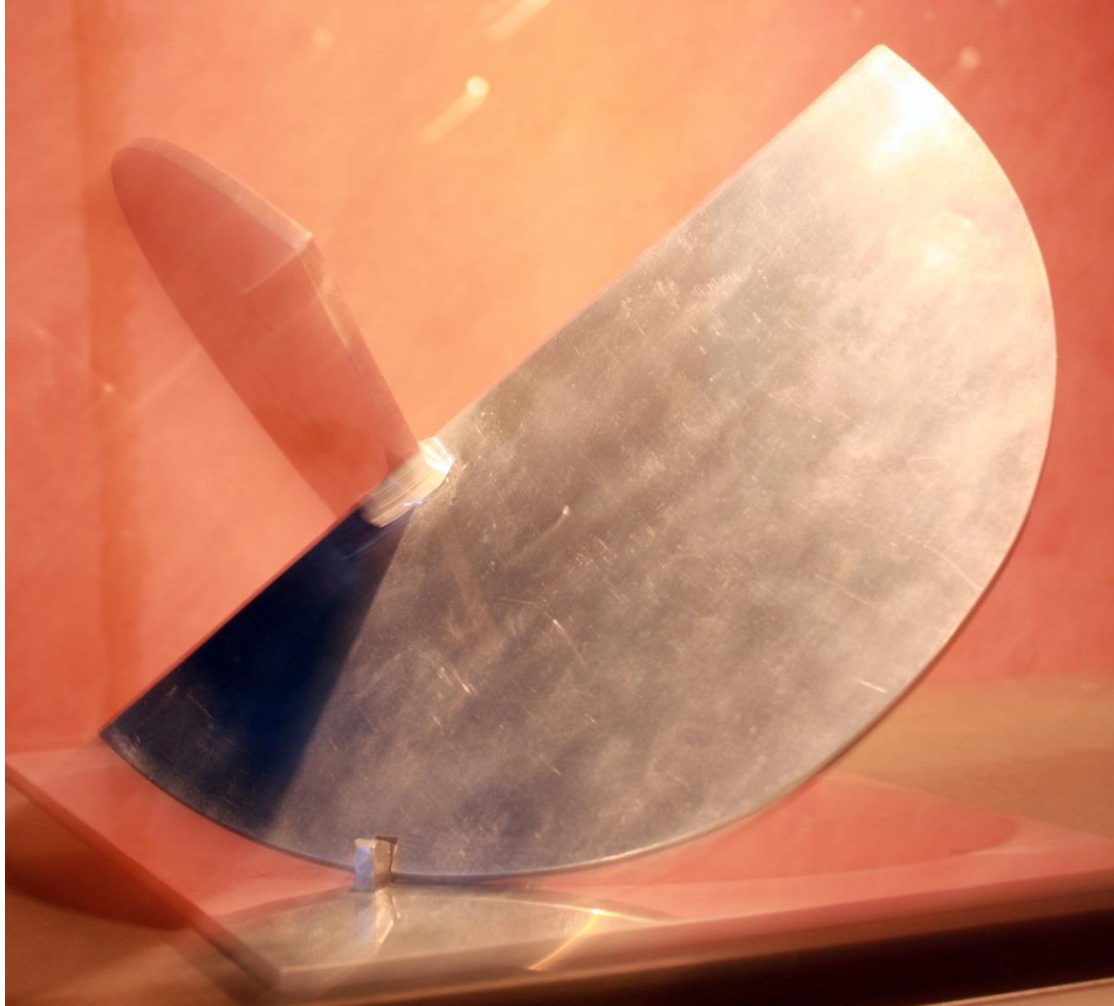
Mantuvo una línea de compromiso con la investigación, hasta el punto de dejar finalmente su actividad como escultor en el momento que percibió la situación

---

<sup>68</sup> En ocasión de mi tercera muestra en la Sala Macarrón, Juan Barjola me dejó clara su opinión en este sentido: *Oyonarte hay que cambiar aunque sea para mal* (nota del autor).

irresoluble en que se encontraba, en medio de dos objetividades contradictorias.

En *Par móvil* Oteiza escenifica su conflicto entre dos objetividades contradictorias.



71.- *Par móvil*. Oteiza.

Puede haber otra razón, que no excluiría a la citada, para abandonar definitivamente la escultura. A Leonardo da Vinci, otro genio polimorfo imbuido del mismo afán científico le pudo suceder lo mismo.

Sigmund Freud en *Un recuerdo infantil* de Leonardo de Vinci recrea esta posible circunstancia bipolar: *El artista se sirvió, al principio, del investigador como de un precioso auxiliar, pero éste acabó por hacerse más fuerte que su señor y llegó a dominarle* (Freud, 1974, p. 23).

Esta circunstancia es plenamente aplicable al periodo de investigación desahogada de Oteiza (los últimos cinco años de su trayectoria artística) que llega hasta su abandono voluntario de la escultura.

Su cientifismo, la necesidad de llegar al entendimiento pleno de las cosas, le hace sobrepasar a la obra en sí.

La obra escultórica deja de ser un problema a resolver, surgen detrás de este primer problema otros nuevos en infinita concatenación.

Ya es imposible aislar la obra de arte y arrancarla de la amplia totalidad en la que permanece diluida.

Aún en detrimento de la propia obra, la experiencia de un artista tan variado como Oteiza (comprometido siempre con la investigación) es mucho más rica que el creador de una trayectoria más lineal.<sup>69</sup>

El artista investigador tiene un abanico de experiencias que le permite una mayor flexibilidad en el entendimiento de su propia obra y de la de los demás.

Oteiza percibía la escultura como un templo donde habita el escultor que la ha creado, siendo la misión del observador reconocerlo y reconstruir su existencia, ya que el autor queda definitivamente instalado en su obra.

Sin embargo para Moreno Galván (1967), Oteiza buscaba crear una estatua en la que no apareciese ningún germen de su propia persona: (...) *buscaba ese no ser lo que es su propia estatua, esa estatua en la que no quiere supervivir ningún vestigio del escultor.*

Oteiza parece darle la razón cuando afirma que todas las esculturas las ha realizado el mismo escultor. El fondo de universalidad común a los grandes escultores es lo que queda en las esculturas.

En la obra coexiste el anonimato del escultor, con la parte del escultor común con la de los demás escultores.

---

<sup>69</sup> No está de más recordarlo en un mercado del arte actual, que cada vez busca trayectorias más definidas, y que asimila muy mal los cambios y las dudas de los creadores. Mientras que Oteiza (1964) afirma que la diversidad de su obra, ha supuesto el inicio de numerosas líneas estéticas.

Merleau-Ponty (1975) analiza la presencia del autor en los objetos que realiza y cómo el sujeto que percibe ese objeto, encuentra al autor velado en su obra:

*(...) en la apreciación del objeto-cultural se produce la percepción del hombre en un acto humano de otro ser humano diferente, experimentando la presencia del otro bajo un velo de anonimato (p. 30).*

En el velo de anonimato que introduce Merleau-Ponty, se encuentran todos los escultores

#### 7 2.1.1. El impacto estético.

El elemento de medida para traspasar la apariencia del objeto es la violencia del impacto estético<sup>70</sup>. Si no se produce con suficiente fuerza, puede ser que la obra no sea una obra de arte significativa o que el observador no sea un observador transcendental, (un observador dispuesto a abandonarse al objeto).

Como la obra resulta un invariante en el proceso de percepción, solo las diferentes características de los sujetos observadores, su actitud en la experiencia estética, pueden producir resultados tan diferentes en el reconocimiento estético de un mismo objeto.

Con lo que la consideración objetiva de una obra de arte, entraría en el viejo conflicto de la diversidad de gustos que pueden tener los diferentes sujetos observadores.

Pensar en que cada sujeto tiene un gusto propio y diferente del de los demás, nos lleva a una consideración subjetiva de la percepción, donde todo el peso de la experiencia estética está en el sujeto.

Esto nos lleva de nuevo a Kant y a su teoría subjetivista del conocimiento del mundo por parte del hombre.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> No confundir con el impacto intelectual, de índole puramente racional.

<sup>71</sup> Aunque Kant representa la cumbre del subjetivismo, en la sistematización de la teoría del conocimiento que realiza, hay un paso frente al pensamiento positivista anterior, que consideraba que el verdadero objeto del conocimiento, sólo puede conocerse con ayuda de la ciencia natural o de alguna otra ciencia fundada sobre principios científicos.

En la segunda parte de La crítica de la razón pura, La estética trascendental, Kant (1978) afirma que no es posible conocer la realidad en sí misma sin que el sujeto la haya sometido a sus propias leyes y estructuras.

Para Kant (1978), no es el sujeto el que se adecua al objeto y conoce a este tal cual es, sino que el objeto se adecua a la forma de conocer del sujeto permaneciendo, lo que sea aquel en sí mismo desconocido.

El objeto ya no solo no es un ente real con características propias independientemente del sujeto que lo está percibiendo, sino que el sujeto renuncia a conocer los objetos tal como son.

Sólo percibiríamos fenómenos, los fenómenos sólo existen en nosotros, no hay fenómenos fuera de los sujetos. Por ello Kant (1978) afirma que permanece, para nosotros, absolutamente desconocido qué sean los objetos en sí.

Plantea en su sistemática del conocimiento la incógnita sobre la verdadera esencia del objeto que permanece oculta en el proceso perceptivo, el proceso solo reproduce fenómenos que están en nuestra mente, mediatizados por nuestras estructuras mentales de conocimiento.

Si no se puede llegar a conocer la esencia del objeto y lo que *realmente es*, no tendría sentido plantearse la existencia de obras de arte, entendidas como *obras de arte objetivas*.

Con lo que se llegaría a la conclusión de que simplemente las obras de arte sólo existen para los sujetos observadores, cuando las perciben como tales, independientemente de lo que sean en realidad.

Serían como el resto de los objetos, puras apariencias, cuya esencia<sup>72</sup> permanece oculta al observador.

Al no poder acceder a la esencia de la obra, el sujeto sería libre de juzgar el valor de la obra por la apariencia del fenómeno-obra que observa, con lo que la experiencia estética sería subjetiva, al ser independiente de la *verdadera* obra.

---

<sup>72</sup> En este caso su esencia artística. (Nota del autor)

Sólo las características universales del aparato sensorial del hombre y, de acuerdo con Kant, los conocimientos puros *a priori*<sup>73</sup> (el *espacio*, el *tiempo* y las categorías) serían los elementos objetivos en la percepción humana.

Toda presentación de un objeto considerado exterior al sujeto tiene que estar en el espacio y toda intuición como interior al sujeto debe estar sujeta al tiempo.

Espacio y tiempo son las formas a priori de la sensibilidad y las *categorías* son las formas a priori del entendimiento (que en Kant como en Hegel se distingue de la razón) que procede aislando sus objetos, abstrayéndoles o separándolos del resto de la realidad, ordenándolos en categorías.

Todo lo que aparece, aparece bajo las condiciones del espacio y del tiempo, formas de presentación de lo sensible, y bajo las categorías, formas de representación de lo que aparece.

Cualquier percepción que se realiza bajo el modelo de conocimiento kantiano del objeto, no corresponde a lo que es el objeto *en sí*.

Hegel en Gadamer (1983) incorpora la argumentación dialéctica que parte de una misma comunidad sustancial entre sujeto y objeto:

*El ser en sí que caracteriza a la cosa en sí, solo es conocido en su verdad cuando es conocido como sí mismo, es decir, cuando en la acabada autoconciencia absoluta viene a saberse a sí mismo (p.417).*

Para Hegel (2007a) la autoconciencia propia solo alcanza en la verdad de su autoconciencia, cuando lucha por obtener su reconocimiento en el objeto.

En su *Fenomenología del Espíritu* Hegel demuestra cómo funciona la conciencia que quiere adquirir certeza de sí misma:

*Para la conciencia su objeto es él en-sí, pero lo que no es en-sí sólo puede ser sabido tal como se representa para la conciencia que experimenta. De este modo la conciencia que experimenta*

---

<sup>73</sup> Conocimiento a priori es el que es absolutamente independiente de toda experiencia.

*hace precisamente esta experiencia: él en-sí del objeto es él en-sí para nosotros* (Hegel, 2007a, p. 73).

Es decir en la experiencia se reconoce el en-sí del objeto con la autoconciencia del en-sí del sujeto. Es el movimiento dialéctico que realiza la conciencia consigo misma, de forma que la experiencia se convierte en el reconocimiento del nuevo objeto verdadero.

Para Hegel (2007a) el reconocimiento del objeto en sí mismo que experimenta el sujeto en la experiencia estética del objeto, se produce cuando el sujeto une el contenido del objeto con la *certeza de sí mismo*.

Con lo que el concepto de la experiencia significa precisamente eso, que en ella el sujeto experimenta esa unidad consigo mismo, de forma que no tenga nada distinto ni extraño fuera de sí.

La consumación de la experiencia sería, por tanto, la *certeza de sí mismo* que adquiere el sujeto de la experiencia, cuando se consuma la identidad de la conciencia del sujeto con el objeto.

Ya se ha visto la crítica que realiza Schopenhauer (2004) a la dialéctica intelectual entre el conocimiento del objeto y de sí mismo que plantea Hegel. Cualquier conocimiento del objeto y de uno mismo que realiza la razón, no sería más que la representación de dos fenómenos (el de la cosa y el del sujeto) que no podría dar lugar al conocimiento verdadero de ninguno de los dos (de la dialéctica de dos representaciones no puede surgir la *cosa en sí* de ninguna).

La percepción estética (lo admite incluso Kant) se realiza por otro camino. El sujeto en primer lugar conoce estéticamente el objeto. Del resultado de ese conocimiento se plantea la posibilidad de conocerlo objetivamente.

En la teoría de la *sublimación estética* Hegel (1985) refiriéndose al conocimiento estético de los objetos, afirma que el sujeto debe salirse de sí



mismo para realizar la experiencia espiritual de la percepción estética del objeto.<sup>74</sup>

El sujeto de la percepción estética no busca su mismidad (la certeza de sí mismo) sino lo contrario (salirse de sí mismo) para conocer al objeto *en sí*.

Como Kant, Hegel deja sin resolver el conocimiento intelectual de *la cosa en sí* del objeto, y también como él busca una salida a las contradicciones de sus respectivas teorías del conocimiento, en el conocimiento del objeto que se produce en la experiencia estética.

Por su lado Gadamer encuentra un fin en la experiencia estética ligado al conocimiento transcendental humano. Para él es: (...) *experiencia de la finitud humana (...) en él llega a su plenitud el valor de la verdad de la experiencia* (Gadamer, 1983, p.433).

Como Oteiza, consideran que sólo a través del conocimiento estético se puede llegar a la verdadera realidad objetual de las obras de arte, al conocimiento de su *en sí*.

Extrapolando esta afirmación, Heidegger (1951) considera que la vía del conocimiento estético de los objetos, sería la forma de llegar a la verdadera realidad no solo de las obras de arte, sino también de todas las cosas.

El conocimiento estético de la cosa permitiría desvelar otra apariencia de la misma, que coincidiría con lo que es en sí, con su *esencia* a la que no se puede acceder de otra manera.

#### 7.2.1.2. Análisis causal del impacto estético.

El que se pueda conocer lo que es un objeto de verdad (su verdadera estructura formal, no la representación intelectual que hace el sujeto de él) a partir del impacto estético que provoca en el observador, hace necesario estudiar este impacto.

---

<sup>74</sup> Adorno (1972) desarrolla la sublimación estética hegeliana, para él la obra de arte no debe equipararse al sujeto, sino que el sujeto debe equipararse a la obra de arte, es ilícito esperar que la obra de arte de algo, esto sería convertirla en objeto de las proyecciones subjetivas del observador.

En primer lugar surge la consideración de si la percepción de un objeto se realiza aislándolo de su entorno o si la información es parte de un todo que llega en bloque al observador.

Hegel (1985) afirmó que la *verdad* es el todo. No concebía la percepción de un objeto en concreto, sino la de ese objeto en el todo donde está situado,

Para Hegel (1985) la percepción y el conocimiento del entorno se producen por medio de la *dialéctica* que se establece entre el proceso complejo y contradictorio de la realidad concebida como totalidad en movimiento, y del pensamiento que así correctamente la concibe y la revela.

La representación fenoménica del objeto se realiza en su totalidad, La parte no puede ser comprendida si no es como manifestación del todo.

La razón concibe los objetos y los procesos desde el punto de vista de la totalidad, a partir del presupuesto de que el todo es anterior a la parte.

Pero de nuevo hay que separar el conocimiento intelectual del estético. Schopenhauer (1975) considera que si la percepción es estética, la obra provoca un *interés* absoluto en el espectador que le absorbe por completo, separándola de lo demás.

El sujeto concentra toda su atención en el objeto que ha despertado su *interés*, con lo que el proceso de separación de la obra de su entorno se produce desde el primer momento de la percepción.

Ese *interés* que ha separado la obra de su entorno es el que provoca que el conocimiento de la obra, a través de la intuición, se realice desde el sobrecogimiento.

Postergando de esa manera la intervención de la conciencia unificadora en su análisis.

Al disfrute intuitivo se accede desde el salirse de la conciencia del sujeto, el intelectual exige su plena conciencia. En el disfrute estético el sujeto experimenta una forma diferente (no fenomenológica) de ver las cosas. El

disfrute intelectual supone un regodeo, una vuelta más a la representación fenoménica con la que el ser humano interpreta normalmente el mundo.

La necesidad de enfrentarse al proceso perceptivo con una mirada nueva, desde una actitud intuitiva, ya la había planteado Friedrich Nietzsche (1991) cuando contraponía el hombre conceptual, que no puede conocer las cosas como son, con el hombre intuitivo, quién valiéndose de la intuición puede llegar a comprender la esencia de las cosas.

En su obra *El nacimiento de la tragedia*, en *El espíritu de la música*, describía la *vida* como el fondo originario y profundo del que surge todo lo concreto, individual y cambiante. El arte como el mejor órgano para interpretarla, en lugar de la ciencia o de la filosofía, y la *intuición* como método de comprensión de la *vida* que no puede ser captada por la *razón* por no ser posible una comprensión conceptual de la misma.

Adorno (1980) lleva al límite la idea del disfrute artístico apartado del análisis racional: (...) *se disfruta de las obras de arte tanto menos cuanto más se entiende de arte* (p. 25).

El disfrute no comporta admiración hacia la obra, la admiración constituyó el comportamiento tradicional ante el arte, una actitud más racional y sentimental que intuitiva del observador.

Cuando la relación del espectador ante la obra es de disfrute estético, la experiencia constituye un acto de *desaparición* en la cosa, y nunca de *apropiación* o de *proyección* del espectador en ella.

Para Adorno (1980): (...) *quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco*. (p. 26). En caso contrario la obra de arte queda descualificada por la acción de las proyecciones subjetivas.

Entendida la independencia de la obra de arte frente al entorno, y el carácter exclusivamente intuitivo del disfrute estético, se está en condiciones de analizar el proceso de la experiencia estética a partir del impacto estético.

En el *disfrute* de la obra el impacto estético es previo al conocimiento del objeto.

La obra despierta un interés estético y el espectador se abandona a ella olvidado de sí mismo (anula su razón) y aprecia de manera intuitiva su verdad o su falsedad.

Entonces los estímulos sensibles de la información sobre la obra que llega al cerebro, van ya acompañados del *impacto estético* que se ha apreciado de forma intuitiva.

Todavía el sujeto no sabe si es buena o mala. Aunque ya se ha producido el juicio estético, no es consciente de ello.

El reconocimiento de un objeto como obra de arte, se produce en el primer momento del proceso perceptivo, a partir del sobrecogimiento estético del espectador.

Si no se ha originado ese primer impacto ya no se podrá desatar después. Gadamer (1983) piensa que esa percepción inicial significa primariamente entenderse en la cosa y sólo secundariamente se puede pretender comprender la opinión del sujeto sobre ella.

A la *sensación estética* la llama *anticipación de la perfección*. En una ponencia para el congreso de Venecia de 1958, plantea que en el juicio estético la *anticipación para la perfección* es anterior al juicio (Gadamer, 1958).

En el mismo sentido, el influyente crítico de arte americano Clement Greemberg (1939) concedía una importancia fundamental a ese primer momento de la experiencia estética, para detectar los verdaderos valores artísticos

Cuando el crítico americano se enfrentaba a la obra de un artista, sin querer saber nada de la trayectoria del autor o de las características de la obra, se colocaba de espaldas al cuadro y se giraba súbitamente para recibir la primera impresión de la manera más intuitiva posible. De esa forma detectaba su valor artístico.

Greemberg rechazaba cualquier otro sistema para valorar el verdadero valor artístico de una obra, para calificar el objeto como *obra de arte*.<sup>75</sup>

#### 7.2.2. Primeras influencias.

Oteiza usó tanto las formas primitivas expresivas como la estética geométrica reductiva, sin poder llegar a atribuirle su alineación en ninguno de los dos caminos.

Estas dos venas, otra razón para la bipolaridad, le hacen compatibilizar un objetivismo transcendental ligado a los orígenes de su cultura vasca, con un racionalismo más próximo a los movimientos artísticos contemporáneos.

El impulso que recibe del estilo románico lo traduce en una obra completamente personal.



Virgen con niño. massociales.wordpress.com



Maternidad. Oteiza 1929. Museo Oteiza. Hormigón.

En las etapas iniciales de su trayectoria talla figuras de aspecto ancestral y primitivo, con un cierto aura espiritual. En las que se advierte su interés por el estilo románico.

---

<sup>75</sup> Recientemente en la tertulia posterior del Café Filo de junio un conocido crítico de arte, a la pregunta que le hice sobre cómo seleccionaba a un artista para exponer en el Museo de Arte Contemporáneo que dirigía, se extendió en una suerte de explicaciones acerca de la coherencia de la memoria del proyecto que tenía que presentar, del currículo...Factores todos pertenecientes al mundo de la razón.

En *Maternidad* de 1928-29, uno de sus primeros trabajos, una pieza maciza de proporciones deformantes se advierte el carácter primitivista, influencia de las esculturas cristianas medievales.

En esta primera etapa, en la que no hay constancia del pensamiento estético de Oteiza, la influencia del románico es tan evidente como la falta de literalidad de sus piezas respecto de él.

La ausencia de escritos estéticos de su primea etapa, no permite asegurar que plantease alguna explicación racional a cerca del inexplicable valor estético de las esculturas románicas (primeras manifestaciones artísticas que influyen en el artista vasco).

Cabe manifestar la inclinación de Oteiza por acudir a las fuentes en sus referentes estéticos, y alejarse de las influencias estéticas de sus contemporáneos.<sup>76</sup>

En *Adán y Eva, tangente  $S = E/A$*  de 1931, Oteiza planteaba según sus palabras: la relación formal y de sentimiento para la consistencia estética.

En el título de esta obra ya muestra su necesidad de incluir formulaciones científicas para intentar explicar racionalmente sentimientos, formas y consistencias estéticas. Inicia así el curso de las explicaciones innecesarias de sus creaciones.

En esta pieza, premiada en la IX exposición de artistas noveles guipuzcoanos, el escultor ensayó un primer intento de fusión entre dos personajes.

En la escultura se representan las cabezas de Adán y de Eva, con aspecto primitivo, intentando una unión que sólo logra parcialmente.

También hay bipolaridad en el doble rostro que plantea en alguna de sus obras, como señala Fullaondo en *Doble retrato: El propio concepto de Máscara, fusión de rostros, lleva directamente hacia el Retablo Doble, signando esta constante*

---

<sup>76</sup> A Oteiza le sucedía como a Utzon (arquitecto autor de la opera de Sidney), que se separaba de sus contemporáneos buscando sus influencias estéticas en las fuentes de la arquitectura precolombina.

*de su aventura marcada por la bipolaridad, la fascinación dual.* (Fullaondo, 1991, p.8)

Es la doble cara objetiva-subjetiva de la Máscara. Que hace que Oteiza deje la dialéctica del debate estético en el aire: (...) *Oteiza, centrado en la alternativa dual, no resuelve deliberadamente el proceso dialéctico* (Fullaondo, 1991, p. 8).

Como en las esculturas egipcias, Oteiza incluye texto en la obra (la ecuación matemática).



74.- *Adán y Eva (Tangente  $S = E/A$ )*. Jorge Oteiza.

Entre las obras de primera época de Oteiza, *Hombre comprendiendo políticamente*, es una de la que incorporan un carácter primitivista más marcado, pertenece al grupo de obras que no tienen una memoria histórica, sino prehistórica.

En la exagerada densidad másica que caracteriza esta obra, se comprende la necesidad posterior de Oteiza de perforar la estatua para ir la aligerando de su masa hiperbólica.

Una obra más personal y sorprendente, alejada ya a de la influencia románica de sus obras anteriores.

Las referencias a estéticas primitivas son constantes en las primeras obras de Oteiza.



75.- *Figura comprendiendo políticamente*. Oteiza. 1935. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino.

Una obra precursora de la siguiente influencia fundamental del escultor vasco: la estatuaria megalítica de San Agustín.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Resulta sorprendente el parecido estilístico que tiene esta obra anterior al viaje a Sudamérica de Oteiza, con las esculturas agustinianas. Oteiza estaba buscando en Sudamérica, además de su cacareado nuevo estilo para la estética vasca, un impulso para las obras que estaba realizando en ese momento.



### 7.2.3. Encuentro con la estatuaria de San Agustín.

Para Oteiza, que consideraba la hipotética existencia de una escuela vasca de escultores sin esculturas, le resultó atractivo verificar que la mayoría del legado cultural y artístico de los pueblos de San Andrés y San Agustín eran esculturas.

La historia de este pueblo la habían escrito unos escultores en la piedra.

En el paralelismo que establece entre las culturas vasca y agustiniana como culturas matrices de grandes civilizaciones, esta última le aportó los elementos palpables, las esculturas de la que carecía la primera.

Oteiza encontraba las esculturas primitivas vascas metamorfoseadas en distintos lugares y en la propia mentalidad de los habitantes del País Vasco.

Las estatuas virtuales vascas, le aparecen a Oteiza del espacio, existen en la naturaleza estética del pensamiento propio de la tradición vasca, como sentimiento espacial, como conciencia metafísica.

Las encuentra en el uso del espacio de los grandes vacíos de la realidad, en la arquitectura, en el urbanismo de los pueblos, en los juegos y artes populares y sobre todo en el testimonio revelador de la lengua vasca.

Pero en San Agustín la situación estaba invertida, ya que mientras en el país vasco existe el hombre pero no las esculturas, en San Agustín están las esculturas pero no los hombres que las habían realizado.

Oteiza pensaba que ese mundo de esculturas sin escultores, no había sido valorado correctamente por los antropólogos que lo habían estudiado anteriormente.

Los distintos investigadores que habían pasado anteriormente por San Agustín procedían de mundos ajenos al arte y por tanto no resultaban observadores adecuados para apreciar sus características estéticas.

Su disposición anímica y espiritual ante las esculturas no permitía una aproximación de carácter estético con lo que no era posible que advirtieran en ellas ningún valor artístico.

Tanto es así que Preuss, uno de los arqueólogos más importantes que investigaron la estatuaria, se preguntó: (...) *¿de dónde les vino esa pasión por una obra tan poco razonable como la que observamos en todos estos monumentos escultóricos?* (Preuss. 1931. p. 140).

El análisis básicamente racional que realizaron de las esculturas de San Agustín, no les permitió conectar con el espíritu de los escultores que las realizaron.

No se había cerrado todavía el ciclo virtuoso. Nadie se había dado cuenta que aquellas obras transcendían su contexto histórico de origen, y el sentido para el que fueron creadas.

Sin ese conocimiento los arqueólogos efectuaron una pura percepción cognitiva, sin realizar ningún análisis estético.

La percepción cognitiva analiza la obra sin que la obra se vea afectada por ella. La percepción estética, en cambio, completa de la obra, la entiende en el sentido de que la experiencia de la obra involucra al espectador por entero en sí mismo, lo que significa que la implica en el todo de su auto comprensión en cuanto que ella significa algo para él.

La percepción estética que realiza Oteiza de las esculturas permite que el secreto encerrado en la piedra salga a la luz.

Los autores de esas estatuas dejaron escrito en ellas un mensaje dirigido a las personas qué, captando su esencia, pudiesen sentirlo.

Los valores estéticos, que las hacen inmortales, nacen de la representación simbólica de diferentes elementos de la iconografía agustiniana. Elementos creados para garantizar la supervivencia y transcendencia del hombre.

Estos valores son los que constituyen la estructura abstracta de la obra, donde se encuentra su contenido esencial.

Para entender esta idea es necesario definir dos conceptos previos: la apariencia y esencia de la obra y su separación histórica respecto del observador.

#### 7.2.3.1. Apariencia y esencia de la estatuaria.

Si la obra tiene entidad estética, el tema se desvanece, entonces el contenido depende de su propia coherencia interna, del contenido de verdad que emana del proceso de creación de la obra.

De esta manera la obra de arte es una apariencia que esconde una segunda existencia, su esencia, que suple lo que ella no puede ser.

Eso que no existe en ella es la razón por la que ella existe, el arte se escapa al conocimiento de lo verdadero, si no puede alcanzar la identidad de esencia y aparición.

El que Oteiza fuese el único observador que capto la esencia de las esculturas de San Agustín habla de su capacidad para transcender la apariencia y llegar a su esencia estética.<sup>78</sup>

Con ello se entrega a lo que Hegel (1985) llama *libertad para el objeto*, en la que el observador evita cualquier proyección sobre la obra. Se somete a la disciplina de la obra, sin pedir que la obra le dé algo, en otras palabras, se abandona a la obra, superando el límite de su subjetividad.

Como plantea Gadamer (1983): *La experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista como el de su receptor* (p. 123).

Poder abandonarse estéticamente a la cosa exige un sujeto con un yo fuerte, autónomo, forjado por el ejercicio empírico de la práctica estética.

Un sujeto que sea capaz de dirigirse críticamente contra sí mismo y de romper con las ilusiones que transmite la apariencia de la cosa.

#### 7.2.3.2 La distancia histórica de la estatuaria.

La perspectiva que da la historia es, para muchos pensadores, necesaria para que se produzca un conocimiento objetivo de la obra.

---

<sup>78</sup>Para los demás arqueólogos las esculturas sólo eran formas semihumanas primitivas con un cierto carácter sangriento.

Los siglos que separan a Oteiza de las estatuas megalíticas son un factor que evita la inseguridad del juicio que ejerce el arte contemporáneo sobre el observador.

La aproximación a las creaciones temporalmente próximas al observador, se realiza a menudo desde prejuicios incontrolables, presupuestos tan fuertes que no podemos conocerlos ni controlarlos.

Esto hace que nuestro análisis de la obra contemporánea implique una especie de hipersonancia, que no se ajusta al verdadero valor del contenido y significado que tiene la obra.

Es necesaria una cierta perspectiva histórica que vaya desligando la obra de los nexos actuales con el espectador, para poder hacer visible su verdadera forma.

Gadamer es uno de los autores que plantea que el conocimiento objetivo de la obra sólo puede ser alcanzado desde una cierta distancia histórica, hablando del creador de la obra afirma:

*Cuando está suficientemente muerto como para que ya sólo interese históricamente. Sólo entonces parece posible desconectar la participación subjetiva del observador (...) La distancia es la única medida que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas (Gadamer, 1960, p. 368).*

Desde la distancia histórica, continúa Gadamer, se pueden deslindar los prejuicios *verdaderos* desde los cuales *comprendemos*, de los prejuicios *falsos*, que producen los *malentendidos*, de esta manera una conciencia formada hermenéuticamente tiene que ser, hasta un punto, una conciencia histórica.

Pero admitir esto sería tanto como admitir que los prejuicios subjetivos del observador, relacionados con la proximidad temporal con el artista que crea una obra, le inhabilitarían para realizar un juicio estético pleno de obras contemporáneas a él.

En general en cualquier juicio estético que surja de la percepción de un objeto, la separación histórica será un punto que ayude a la claridad del juicio, pero

admitir esta circunstancia o cualquier otro valor *a priori* en la experiencia estética de la obra, sería discutir el valor del sobrecogimiento estético como punto de partida, y elemento fundamental de la objetividad del juicio de la obra.

Por tanto Oteiza estaría capacitado para discernir objetivamente el valor estético de la estatuaría, pero invalidaría sus apreciaciones estéticas sobre artistas contemporáneos suyos, que tuvieron una gran incidencia en la evolución de su obra, singularmente Malevich (otra influencia decisiva en la obra de Oteiza).

Si un observador es capaz de realizar una percepción del objeto desde el objeto, anulando sus intereses personales conscientes o proyectivos, anulará también los nexos de contemporaneidad con la obra.

En la experiencia estética ideal la separación histórica, como cualquier otro prejuicio subjetivo, no tendría por qué alterar la determinación del juicio estético, surgido de la identificación íntima de la obra con el observador.

El entendimiento de la experiencia estética desde el objetivismo ontológico, supone la adecuación del objeto con la parte más profunda y universal del sujeto.

El observador se abandona al objeto para permitir la aprehensión mutua que constituye la esencia de la experiencia estética.<sup>79</sup>

Heidegger (2004) considera que la pertenencia del intérprete a su objeto no se consigue legitimar en la escuela histórica, y solo encuentra su sentido desde la hermenéutica.

Da el paso decisivo para conciliar la distancia histórica en el tiempo con el conocimiento óntico del objeto, desde la interpretación temporal que ofrece para el modo de ser del *estar ahí*.

---

<sup>79</sup> Dilthey (1956) difiere en el carácter óntico de la adecuación de todo conocedor a lo conocido, para él no hay un mismo modo de ser entre el objeto conocido y el sujeto que conoce, sino que recibe su sentido de la *peculiaridad* del modo de ser que es común a ambos, ni el conocedor ni lo conocido se dan ónticamente sino históricamente, esto es, participan del modo de ser de la historicidad

El tiempo no es la separación entre pasado y presente, que nos permite apreciar las obras del pasado con distancia histórica, sino que es el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente.

La distancia en el tiempo no se plantea desde la ingenuidad del historicismo, que plantea que hay que desplazarse al espíritu de la época, y pensar en sus conceptos y representaciones en lugar de en las propias.

La experiencia estética se convierte con Heidegger en una experiencia de la historicidad en sí misma.

Supera el debate estético sobre la separación histórica a la obra, considera que hay una continuidad entre todas las épocas cubierta por la procedencia y la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido.

Esa continuidad, la *productividad del acontecer*, está presente en la esencia del sujeto de la experiencia estética, y le salva de la impotencia del juicio allí donde no hay una distancia histórica.

#### 7.2.3.3. El abrazo megalítico

Tras una búsqueda infructuosa del arte auténtico precolombino, Oteiza visita la zona del valle alto del río Magdalena. En los Andes colombianos encuentra la estructura mítica (el arte esencial) que le había llevado a realizar su periplo americano:

*En las piedras de los valles andinos Jorge Oteiza encontrará no solo la emoción que sentirá el mismo como escultor a través de la empatía con las producciones artísticas de unos hombres desconocidos sino los materiales con los que sustentará una reflexión estética y existencial del hombre para que sirva para alumbrar un arte nuevo* (Muñoz, 2007, p.8).

El viaje a Sudamérica constituyó algo más propio de artistas de finales del siglo XIX o de principios del XX que de un joven escultor en los años treinta.

Las esculturas de piedra de San Agustín provocaron una gran conmoción estética en Oteiza. Encontró en ellas el arte nuevo que buscaba en Sudamérica.

Los artistas contemporáneos de Oteiza buscaban en París o Centroeuropa, y poco más tarde en Nueva York, su lugar de formación.

Pero el escultor vasco necesitaba acudir a las fuentes como lo hicieron los representantes de las vanguardias históricas, y planteaba en 1907 Wilhem Worringer como única alternativa posible al arte decadente anterior.



76.- Cabeza de hombre-jaguar,

Con ello se constata cómo su sensibilidad estética se adecuaba más a la que existía en las vanguardias históricas o en los recónditos valles andinos, que a la de los tiempos que le había tocado vivir:

*(...) tengo una enorme tristeza y despegue absoluto por toda la vida contemporánea. El mundo artístico está muy ocupado por sus*

*personalidades y los grandes juguetes artísticos de nuestro tiempo*  
(Oteiza, 2007, p. 170)

Busca el *arte nuevo* en el periodo que identifica como el de mayor libertad del artista, la prehistoria.

Un periodo en el que el artista realiza sus obras ejerciendo de demiurgo e intérprete de los anhelos profundos de las personas de la tribu en la que vive.

Las inquietudes profundas y mistericas de los primitivos, forman un todo entre sí que constituye el mismo drama primordial del que se nutre el artista para sus representaciones.

Sólo se comunica a los demás una orientación hacia el secreto, sin poder nunca expresar objetivamente el secreto. (Bachelard, 1961, p. 83).



77.- Parque Arqueológico de San Agustín.

Al representarse el drama del hombre frente a la naturaleza, se libera al hombre del miedo a lo desconocido y a la muerte.

Las obras son templos que sirven de refugio al hombre y lo dotan de la fuerza para seguir enfrentándose a su drama vital.

La fusión entre dos personajes fue uno de los motivos esenciales de la espléndida estatuaria agustiniana.



Los ensayos de fusión de hombre y búho y la unión magistralmente lograda entre dos seres, el hombre y el jaguar constituyen las mejores piezas de la época más relevante de la estatuaria de San Agustín.<sup>80</sup>

Oteiza encuentra en San Agustín el arte auténtico precolombino. Detecta en las piezas la singularidad del arte objetivamente significativo.

Después intenta racionalizar el sobrecogimiento pre racional que le provocan las esculturas.

El encuentro de Oteiza con la estatuaria de San Agustín resultó decisivo en la primera gran evolución de la obra de Oteiza



78.- *Hombre.buho y hombre.jaguar,*

Extrapolaba la objetividad como obras de arte de las esculturas un método antropológico objetivo que le servía para describir la civilización precolombina de donde surgen las estatuas.

Con ello explica la relevancia estética de estas obras por la pureza de la cultura de donde surgen.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> El escultor vasco realizó, más adelante, otros ensayos de fusión de dos seres como la escultura *ensayo sobre lo simultáneo* de 1951, el *Doble retrato de Juan XXIII y Ramón Laborda*, una cabeza con doble significado, donde la fusión se basa en el parecido con los dos personajes mencionados.

La objetividad estética de las obras de arte agustinianas le permite considerar que la verdad estética que encierran, es extrapolable a la civilización que las ha creado y de paso al método antropológico con que la estudia.

La objetividad intuitiva le lleva a un delirio de objetividades racionales, Para Vega en Moraza, J.L., Duque, F., Vega, A., y Aguirre, P. (2010): *Hay una asociación clara para Oteiza entre método estético objetivo, estética objetiva y realidad objetiva del arte* (p.12).

Asocia la objetividad de la obra de arte con las demás, en un intento descabellado por justificar la fábula que inventa sobre las tribus precolombinas donde vivían los escultores agustinianos.

De nuevo una doble objetividad (la bipolaridad de Oteiza). Por un lado la determinación objetivo-ontológica que realiza del arte significativo de la estatuaria, y por otro el método objetivo-racionalista de análisis antropológico de la civilización en la que surgieron las estatuas.

Por primera vez se constata su Intento por racionalizar lo inexplicable. Un abismo al que se enfrenta al intelectualizar el sentimiento estético que le provoca la estructura estética de la estatuaria.

Considera las esculturas San Agustín lo más significativo del arte precolombino (llega a esta conclusión después de años de búsqueda del arte auténtico precolombino).

Sólo desde el sobrecogimiento estético, puede atribuir Oteiza a la estatuaria un valor artístico mayor del que tenía hasta ese momento. Considera que las esculturas constituyen, por fin, el arte nuevo que llevaba años buscando en diferentes culturas precolombinas.

En los inicios de su trayectoria (años treinta del siglo pasado) Oteiza se plantea la búsqueda de una propuesta estética para renovar un panorama artístico que le resulta poco interesante.

---

<sup>81</sup> Con ello busca un paralelismo entre la pureza de la civilización agustiniana con la del pueblo vasco. Compara las imponentes esculturas de San Agustín con la falta de esculturas del pueblo vasco (un pueblo de escultores sin esculturas). Un delirio insostenible al que se somete para justificar de nuevo lo injustificable. La verdad artística de las esculturas agustinianas y la falta de esculturas vascas.

En 1935 Oteiza partió a Argentina, primer país de su periplo en busca de *un arte nuevo* que, afirmó, serviría para regenerar el arte vasco. Permaneció en Sudamérica 13 años, visitando y viviendo en Argentina, Chile, Colombia, Ecuador y Perú, donde se desarrolló como escultor y ceramista.<sup>82</sup>

Realizó estudios antropológicos sobre distintas manifestaciones indígenas precolombinas, desde el punto de vista del análisis simbólico de sus mitos.

#### 7.2.3.4. Fases de la experiencia estética frente a la estatuaria.

Para Adorno (1980) la experiencia estética (el enfrentamiento con la obra de arte significativa) da lugar al sentimiento estético, que no es el sentimiento suscitado sino el asombro ante lo contemplado.

El sentimiento que experimenta el espectador ante la obra, se refiere a la cosa, es el sentimiento de ella, no un reflejo del espectador.

El observador percibe la pretensión de verdad de la obra que se transmite mediante la expresión de su contenido.

Cuanta menos subjetividad aporta el espectador, mayor es la energía con que penetra en la obra de arte, lo que le permite adentrarse en el núcleo de su objetividad.

La percepción que tuvieron los sujetos anteriores a Oteiza de la estatuaria, no supuso una experiencia estética, por lo que no pudieron valorar estéticamente a las estatuas.

Su proceso perceptivo se plantea en términos diferentes, realizan una percepción cognitiva racional (secundaria) con una participación mínima de la intuición.

---

<sup>82</sup> De esta época han quedado pocos testimonios de sus obras y escritos, ya que muchos desaparecieron en su viaje de retorno a España, pero parece que solo expresó haber encontrado ese arte nuevo en San Agustín.

Lo que se conoce secundariamente en la obra es ya una percepción subjetiva. Sólo tiene sentido cuando se ha realizado primero la percepción estética. La que tiene carácter objetivo.

Adorno (1980) plantea 2 niveles perceptivos distintos a partir del distanciamiento del sujeto a la obra, de la mayor o menor incidencia que tenga la subjetividad del observador en una percepción estética.

En ambos considera fundamental poner fuera de acción al sujeto como persona empírico-psicológica.

En el primer nivel, el primer momento de la percepción, se encuentra la *percepción objetiva*:

*(...) se comienza apreciando el carácter objetivo de la obra de arte, el receptor no se deja entusiasmar por la obra pero espera que surja el estremecimiento, se olvida de sí mismo y desaparece en la obra, pierde el suelo bajo sus pies, la posibilidad de la verdad que se encarna en la imagen estética se hace presente (...) experimenta su verdad o falsedad por la irrupción de la objetividad en su consciencia subjetiva* (Adorno, 1980, p. 322, 323)

En este primer estadio la percepción es transcendental, sólo comprende una obra de arte quien la comprende como complexión de la verdad.

En este estadio inicial la verdad de la obra de arte confunde al espectador: *en presencia de la verdad de la obra se le presenta como la verdad que también debería ser la verdad de él mismo* (Adorno, 1980, p. 356).

En el segundo nivel se encuentra la *percepción subjetiva*, Adorno sólo reconoce la percepción subjetiva de la obra (la participación activa del sujeto en el proceso), cuando ya ha terminado la percepción estética.

El sujeto se hace protagonista como sujeto cognitivo: selecciona las identificaciones primitivas e intenta averiguar si la sensación de fuerza que transmite la obra de ser-así-y-no-de-otra-manera es suficientemente contundente.

El receptor ya se permite el disfrute sensorial e intelectual de manera consciente, las obras de arte despiertan entonces sentimientos reales, por tanto extraestéticos.

En ese momento ya entra en funcionamiento el proceso de percepción cognitivo-sensorial que plantea Panofsky (2008) en tres niveles de análisis perfectamente definidos: (...) *percepción formal*, *percepción iconográfica* y *percepción iconológica*. (p. 46).

Como le sucedió a Kant en el estudio perceptivo que desarrolló en *La estética trascendental*, la clasificación de Panofsky interpretaba y ordenaba adecuadamente los aspectos relacionados con la percepción cognitiva, pero incurría en omisiones cuando interpretaba o secuenciaba los que se relacionan con la percepción estética.

Para Panofsky, el primer momento del proceso era la *percepción formal*, nivel en el que el observador identifica la forma, la significación primaria del objeto, y detecta su estructura de líneas colores y volúmenes.

Antes de esta fase es donde Oteiza, según se ha demostrado anteriormente, había apreciado el valor estético de la estatuaría, por el contrario en la sistematización de Panofsky, la apreciación de los valores del objeto correspondería a la última fase del proceso.

La alteración se debe a que la clasificación de Panofsky no separa los valores del objeto que se pueden apreciar racionalmente (los que entrarían en la última fase de su ordenación del proceso perceptivo) de los que se estiman intuitivamente (que se apreciarían en la primera fase de la percepción estética).

La prevalencia de los valores estéticos, el análisis de la secuencia de los elementos que intervienen en la percepción estética, ya le había preocupado a Kant, que se pregunta si el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o este precede a aquel.

Piet Mondrian (1942) también considera que el proceso perceptivo de los artistas tiene un momento de conmoción que precede a la identificación de la obra como objeto en sí mismo.

En su serie de artículos recopilados en la revista *De Stijl*, bajo el nombre: *Es la abstracción por sí misma lo que sirve de punto de partida*, (Mondrian, De Stijl 1942) separa los valores artísticos de una obra de lo que significan:

*(...) todo artista verdadero se ha conmovido siempre por la belleza de las líneas y los colores y sus relaciones mutuas, mucho más que por lo que representan (...)* (p.23).

Lo que sobrecoge es el contenido espiritual no la apariencia que toma ese contenido espiritual.

Hay que esperar a que se produzca el sobrecojimiento, si es que se produce, antes de saber qué es lo que nos sobrecoje.

Para Panofsky, a continuación, se produce la *percepción iconográfica*, nivel de interpretación del concepto, de la significación empática, secundaria y convencional. El sujeto percibe ya un objeto o acontecimiento determinado.

En este periodo, Oteiza categoriza a las estatuas como *obras de arte significativo*, es consciente del sobrecojimiento que ha experimentado en el nivel objetivo de la experiencia estética, y está en condiciones de realizar un juicio estético.

El último paso sería la *percepción iconológica*, nivel de apreciación de los valores, de la significación esencial, intrínseca y de contenido donde, según Panofsky, el observador reconoce las motivaciones y causas por las que existe o fue creado el objeto.

Y aquí es donde nuevamente Panofsky desconoce la verdadera naturaleza de la experiencia estética, ya que los valores, como se ha visto, surgen en el primer nivel de la percepción de la experiencia estética.

En este tercer nivel lo que se plantea Oteiza es averiguar las características de la cultura a la que pertenecían esos escultores de San Agustín.

Idea un método de estudio antropológico que parte del reconocimiento del valor estético de la obra:

*No puede iniciarse un ciclo cultural original y libremente hasta que un artista no se replantee una angustiosa revisión del paisaje y no arranque las máscaras correspondientes a la nueva cultura y el estilo primero de su geometría correspondiente* (Oteiza, 2007, p. 55).

Buscaba, como los artistas de los mundos primitivos, una identidad entre sus creaciones y los gestos y los rituales de las diferentes culturas, una comunión entre la vida y el arte. Una *antropología estética*.

Aunque su influencia en el gremio antropológico sea prácticamente inexistente, destacados antropólogos vascos se han interesado por sus ideas.

Desde la antropología simbólica, Ortiz-Osés (1985), ha identificado la estética oteiziana del hueco como reflejo del matriarcalismo vasco, Joseba Zulaika (2003) ha ampliado los análisis etimológicos de Oteiza para extender la comprensión espacial de lo vasco Y J. Azkona ha glosado admirativamente el carácter creativo y mitologizador de su pensamiento y su figura.

En su famoso libro *La interpretación de las culturas* (1973), el antropólogo americano Clifford Geertz, definía la cultura desde el centro de la antropología simbólica.

Considera un sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida.

Razona que la función de la cultura es dotar de sentido al mundo y hacerlo comprensible.

El papel de los antropólogos, por tanto, es identificar (pues la comprensión total de los hechos sociales no es posible) los símbolos clave de cada cultura.

Oteiza ya lo había visto, la fundamentación literaria y narrativa del texto antropológico de la estatuaria megalítica constituye básicamente un tratado de interpretación simbólica de las estatuas precolombinas, donde la intuición antropológica-estética de Oteiza consiguió adelantarse varios años a la evolución del pensamiento antropológico.

Con esta visión pre simbolista es como se enfrentó al análisis de las esculturas de San Agustín, como un Levi-Strauss, *sui generis*, del pueblo vasco transportado a un remoto lugar de los Andes colombianos.

Para Oteiza, la cultura agustiniana fue surgiendo en torno al proceso de elaboración del mito que, con gran esfuerzo, fueron consolidando los escultores andinos.

Consideraba el mito, en sus diferentes fases de formación, como garante y nexo de las distintas civilizaciones que se fueron sucediendo.

En la coherencia de la evolución del mito agustiniano encontró la base fundamental para suponer que en San Agustín solo se había desarrollado una cultura, en la que había tenido lugar un auténtico ciclo artístico completo que se desplegó en todos sus periodos.

El método antropológico de Oteiza sólo es aplicable si del juicio objetivo-ontológico del objeto, basado en el sobrecogimiento estético, se deriva su condición objetiva de arte significativo.

Se diferencia del método etnológico, en que Oteiza trabaja desde la parte exterior de la estatua: *El intérprete estético, se sitúa al lado de la estatua y reconstruye la situación existencial del creador* (Oteiza, 2007, p.97) esta forma de análisis antropológico a partir del estético, Oteiza lo conoce como *estética objetiva*.

Considera que el artista que ha llegado al arte en su investigación estética, está en una situación de ventaja para reconocerlo en obras de otros autores de diferentes épocas y lugares:

*Espiritualmente el artista cumple un tipo de función social y religiosa muy semejante en todas las culturas, y creemos que cuando el artista da con una solución estética personal para su tiempo, se sitúa privilegiadamente para que personalmente le sea revelado el momento de la creación correspondiente en cualquier hora, aun la más remota, de la historia* (Oteiza, 2007, p. 92).



Para Vega en Moraza, J.L., Duque, F., Vega, A., y Aguirre, P. (2010):

*(...) solo es intérprete el artista que se ve como heredero de aquellas obras y que es capaz de completar la anatomía permanente del paisaje, las líneas y articulaciones usadas, el tipo de fisiología espiritual determinante de la obra (p.128).*

Otra vez la proclamada objetividad racionalista aparece a partir de la percepción objetivo-ontológica.

Read (1969), lo define como la *retórica* del arte: *Entre la comprensión intuitiva de la obra de arte y su comunicación a los demás media un proceso mental de interpretación.* (p.14), en ambos casos se trata de la hermenéutica de la experiencia estética intuitiva.

#### 7.2.4. La influencia de la estructura mítica de la estatuaria en Oteiza.

Tras el impacto que le supone la estatuaria, Oteiza se aplica en buscar la nueva forma de representar las formas míticas del *hombre-jaguar* y el *hombre-búho* de la civilización agustiniana.

Hasta 1950, su obra se enfoca en responder estéticamente a la necesidad de encontrar la estructura formal del mito correspondiente a su época.

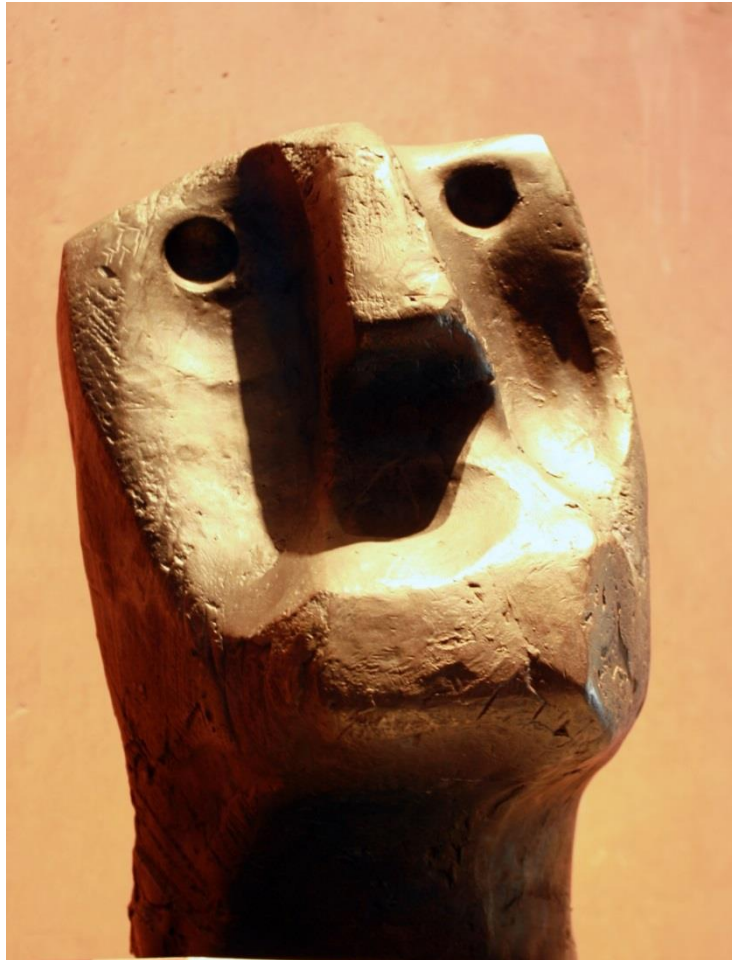
Plantea la escultura como acompañante estético del hombre, una estatua que le ayudase en su encuentro con la naturaleza, y al final consigo mismo, una estatua que permita al artista volver triunfante del encuentro con la muerte.

Esa primera certeza de poder dar forma objetiva a una nueva interpretación del problema transcendental del hombre, le lleva a elaborar su primera gran herramienta conceptual: *la ecuación estética molecular* (Quito 1947).

Una formulación matemática que desarrolla el proceso de creación de la obra de arte. Con ella pretende dar un carácter objetivo a sus ideas estéticas. Es una ecuación con una cierta base científica sacada de sus conocimientos de química.

Para un artista usar la ecuación supone llevar a cabo la inevitable creación del *ser estético* (la obra de arte significativa), sin más que aplicarla como si se tratara de una receta que mezcla componentes materiales y espirituales.

Oteiza va aligerando paulatinamente la masa de sus esculturas.



79.- Cabeza de Apóstol. Oteiza.

#### 7.2.5. La perforación de la estatua. Moore y Julio González.

Una vez que consigue formular y formalizar el *ser estético*, comienza a perforarlo para incrementar la relación entre el ser y el espacio que le rodea.

Sobrevuelan la escena Julio González y Henry Moore, siempre, como en las influencias anteriores, en la lejanía, como motores de las evoluciones del escultor vasco.

A partir de la perforación del *ser estético*, Oteiza va desmaterializando su obra que se va haciendo más anicónica. En 1950, la obra de Oteiza involucra ya totalmente al espacio circundante, que a su vez va modificando la estructura básica de la obra por aplastamiento espacial.

En los años cuarenta ya es perceptible la perforación de la estatua, En inicio se aprecia la influencia de Henry Moore,



80.- *Figura reclinada*. Henry Moore. Christies Gallerie. [www.christies.com](http://www.christies.com).

Aparecen las esculturas más emocionantes de la trayectoria del escultor. Las más alejadas de la racionalidad con que ha acompañado siempre sus intuiciones estéticas. Oteiza se deja fluir en las obras de este periodo, alcanza un nivel de espiritualidad que refleja especialmente su sentido trascendente.



81.- *Apostolado de Aránzazu*. Oteiza.

El apostolado de Aránzazu es la culminación de ese periodo, A partir de ahí comienza su furor por investigar las relaciones que se producen entre la estatua y el espacio que la rodea.

Sus esculturas pierden su carácter misterioso pero no el trascendente que perdura en su obra hasta las últimas piezas. El espacio presiona la estatua cilíndrica, que reacciona a la acción del espacio invirtiendo su estructura básica y conformando un hiperboloide.

El sentido trascendental de Oteiza se manifiesta en su serie de figuras que regresan de la muerte



82.- *Figura regresando de la muerte*. Jorge Oteiza.

El espacio se involucra en la obra y la deforma por aplastamiento



83.- *Unidad triple y liviana*. Jorge Oteiza.

#### 7.2.6. El espíritu de la Vanguardia Constructivista.

En su época pre-minimal Oteiza plantea programáticamente la redención del hombre desde la razón, desde la geometría y el silencio, renunciando a los excesos de la expresión, que considera un ruido innecesario en la obra de arte.

Su racionalismo programático, además de a la influencia de Malevich, responde a los tiempos estéticos que le toca vivir, Oteiza, como Warhol o Beuys, percibe el agotamiento de los planteamientos románticos del fin de la modernidad, y se anticipa a la reacción racionalista posmoderna.

Está convencido que los caminos abiertos por las Vanguardias habían dado lugar, en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, a propuestas estéticas de poco calado<sup>83</sup>, y que el periodo clásico que intuía de desarrollo de esas investigaciones, se postergaba por causas diferentes de las puramente estéticas.

La razón que se va imponiendo en los momentos finales de la modernidad, surge como reacción a la intuición desmedida, sobre todo del expresionismo abstracto.

Al dictado de Greemberg y Rausemberg, en los años 50 del pasado siglo, se impone en el escenario del arte neoyorquino el proceso intuitivo como forma de creación exclusiva de la obra de arte.

Se destierra cualquier elemento surgido del mundo de las ideas, cualquier planteamiento previo en la realización de la obra de arte.

Resulta el experimento más radical de creación exclusivamente intuitiva de la historia del arte.

Las ideas estéticas de los grandes objetivistas de la Modernidad las llevan adelante una serie de artistas poderosos con unos resultados estéticos deslumbrantes.

La radical irracionalidad de la última gran vanguardia, provoca un movimiento pendular que se adelanta al racionalismo posmoderno: el Pop Art.

Movimiento que supone un nuevo punto de vista de la experiencia artística, entierra en el subjetivismo absoluto la posibilidad de desarrollo de lo *propio del arte*, que había dejado abierta la vanguardia anterior.

La radical irracionalidad de la última gran vanguardia, provoca un movimiento pendular que se adelanta al racionalismo posmoderno: el Pop Art.

---

<sup>83</sup> No deja de sorprender el poco valor que otorga Oteiza al Expresionismo Abstracto, probablemente la vanguardia más poderosa estéticamente y ,junto con el cubismo, la más radical conceptualmente.



Movimiento que supone un nuevo punto de vista de la experiencia artística, entierra en el subjetivismo absoluto la posibilidad de desarrollo de lo *propio del arte*, que había dejado abierta la vanguardia anterior.

En esta encrucijada estética se incubaba el concepto de *objetividad racionalista* de Oteiza. En la que se desarrollan los elementos contradictorios, que van acompañando el recorrido evolutivo de su obra.

Pollock sigue las ideas de Greemberg y trabaja intuitivamente el proceso olvidándose de la idea.



84.- *The Key*. Pollock.

La necesidad de transcendencia de Oteiza, le evita cualquier tentación de exclusividad subjetivista en su obra. La lucha que libra personalmente entre lo que piensa y lo que siente estéticamente le provoca la angustia existencial que Sartre (2011) considera el sustrato del que se nutre la creación del hombre.

Oteiza se salta el Pop Art y a Duchamp, como precisa Fullaondo: *en el particular Minimal de Jorge Oteiza hay una escasa mención a Duchamp, a quien, quizás, considerase demasiado obvio* (Fullaondo, 1991, p. 67).

La búsqueda de la solución de la transcendencia del hombre en la estatua, hace que el carácter racionalista geométrico hacia el que va derivando su obra concluya siempre en una estructura que conserva un carácter mítico y ancestral.

Su obra está más próxima al espíritu de las Vanguardias que al racionalismo conceptual subjetivista, Oteiza se aleja de las pautas hacia las que se dirige el mundo del arte, ya que se ve urgido a encontrar la estructura mítica de su época.

Este espíritu lo desarrolló en su *propósito experimental*, que plantea en un periodo de trabajo frenético, en el que radicaliza contradictoriamente los planteamientos racionalistas que empiezan a imponerse en el mundo del arte.

La dialéctica entre la necesidad de transcendencia y la racionalidad geométrica le lleva a la lucha que Oteiza considera más dura: la abstracción.

En la *ecuación transcendental*, la abstracción es el paso previo a la consecución de la obra de arte (ser estético) la denomina *ser binario*, y se logra mediante la fusión de los seres reales con los ideales (la geometría).

Esta lucha es en realidad la lucha entre lo que era Oteiza y lo que se propone ser. Se va alejando de la búsqueda transcendental de la estatua *refugio* para buscar unas obras que sean pura estructura geométrica sin perder su sentido transcendente.

Evoluciona con tal rapidez en su concepto estético, que ya sitúa a su obra en el núcleo de la cuestión sobre la crisis de la modernidad, como precursor del estilo Minimal.

El trabajo escultórico recopilado bajo *propósito experimental*, lo presenta en la IV Bienal de São Paulo de 1957, su trabajo tiene un éxito inesperado, en parte relacionado por presentar una vinculación con los concretistas brasileños que trabajaban el plano y su estructura, como Lygia Clark, Lygia Pape o Franz Weissmann.

Sus esculturas del *propósito experimental* están centradas en la idea de desocupación del espacio, e insiste en su idea de haber sido concebidas desde una estética objetiva.

Ya plenamente anicónicas, representan para Oteiza el nuevo mito de la Transmodernidad. Un nuevo mito que es ya puramente estructura.

Su serie de la desocupación del espacio surge a partir del desarrollo de su segunda gran herramienta conceptual: la *ley de los cambios de expresión*, que utiliza a lo largo de los años cincuenta.

Con ella se incorpora plenamente al espíritu de las vanguardias constructivistas.

El impacto que le provoca la elementalidad de las obras de los artistas rusos le hace dar un nuevo salto en su trayectoria escultórica.

La influencia del constructivismo le hace abandonar completamente cualquier atisbo de expresión en su obra. Su arte se vuelve receptivo. Ya no hay cabida a otro planteamiento que el de la pura investigación estética en busca de la estructura fundamental de la obra.

Sus esculturas se geometrizan. Trabaja con las formas espaciales fundamentales, el cilindro da paso a la desocupación de la esfera y del cubo.

En seguida su relación con la obra de Malevich le lleva a un silenciamiento progresivo de sus esculturas, que se van esencializando con un concepto ya plenamente abstracto.

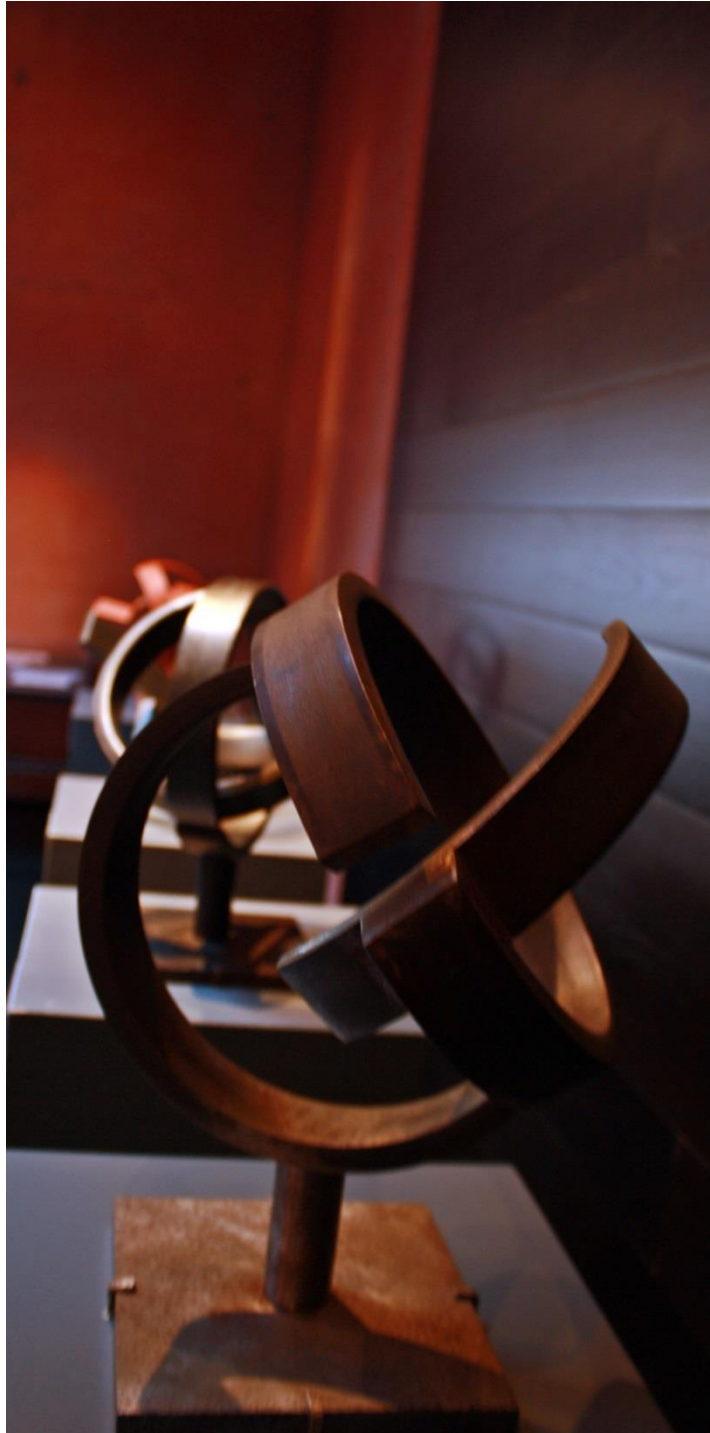
La forma que Malevich aísla en el vacío, es para Oteiza el hecho plástico más transcendental después del cubismo.

Es más, la considera el único hecho transcendental nuevo, el punto fundamental de una nueva forma de pensar el espacio: *Y todavía más, este hecho por sí mismo deja en el pasado, como dejó el cubismo a Cézanne, deja en el pasado, digo al cubismo y a Mondrian. Y del Cubismo y Mondrian y de Mondrian y Van Doesburg y de un Van Doesburg que sin Malevich no es más*



*que Mondrian, se llega a Max Bill y Mortensen, pero no a mí, pues yo vengo de Malevich y de mi*<sup>84</sup> (Oteiza, 2009, p.7).

Desocupación de la esfera como un proceso de espacialización de los trazos de Mondrian



85.- *Desocupación de la esfera*. Oteiza.

---

<sup>84</sup> Borrador de un documento fechado el 4 de febrero de 1957 conservado en el Museo Oteiza.

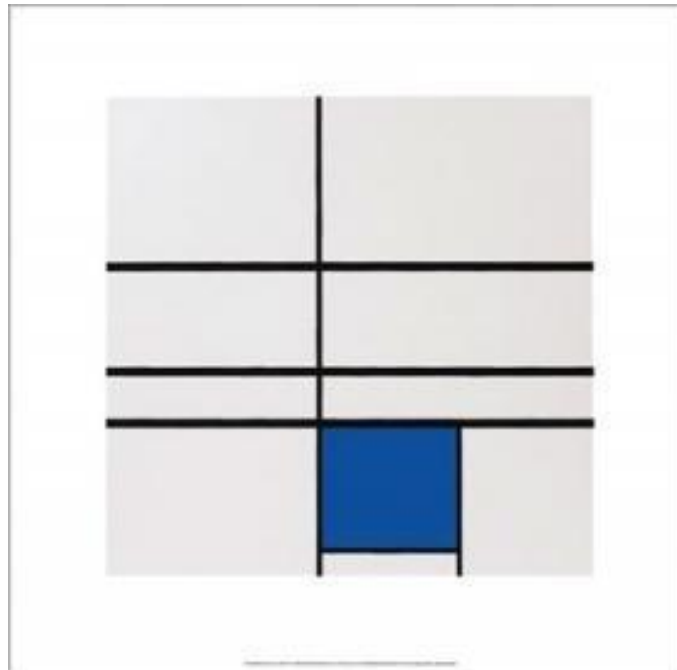
Proclama la necesidad de desarrollar racionalmente los descubrimientos de Mondrian y sobre todo de Malevich: ... *la describo como Unidad Malevich, si el pintor creyó producirla con su intuición, es hora de razonarla.* (Oteiza, 2009, p.8).

Y da una explicación muy ingeniosa de la desocupación que realiza de la esfera: (...) *como un proceso de espacialización de los trazos de Mondrian,* (Oteiza, 2009, p.8).

Realiza un análisis intelectual de las obras de los artistas que más le influyen pero el encuentro con sus obras se plantea desde la emoción.

De Mondrian le interesa, le emociona, su *Composición en azul*: (...)  *vemos con profunda emoción, como roza por un instante el vacío de Malevich.* (Oteiza, 2009, p.8).

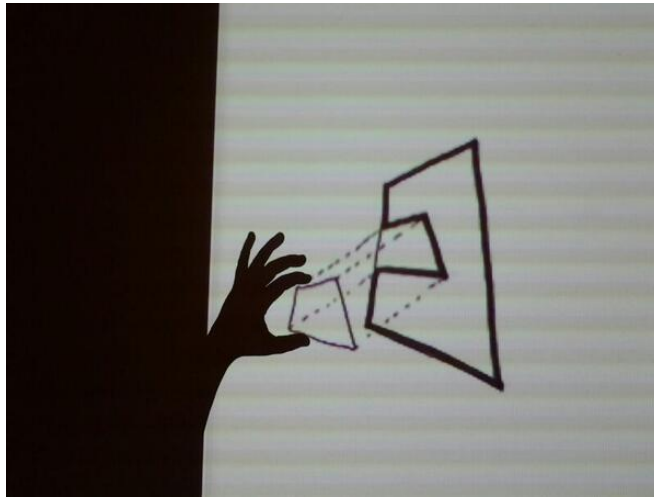
La relación de Oteiza con Mondrian se realiza desde la bipolaridad razón-intuición.



86.- *Composición con azul.* Piet Mondrian.

Los intentos de Oteiza por explicar las razones que le llevan a apasionarse con estas obras le van alejando cada vez más de un planteamiento puramente intuitivo en sus creaciones artísticas.

Va silenciando el único baremo objetivo que tiene para valorar el resultado de sus percepciones: el *disfrute*.



87.- Unidad Malevich de Jorge Oteiza.

Desarrollos de la Unidad Malevich realizados por Oteiza.



88, 89.- Desarrollos exteriores para la conclusión nº5. Jorge Oteiza.

El disfrute personal no es analizable, por tanto no es explicable, Lo que explica Oteiza de esas obras son razones ajenas a él, esfuerzos didácticos por acercarlas al espectador, solo entre líneas deja traslucir algo de ese disfrute.

De Malevich, le emociona la pequeña superficie que ha dejado en el vacío, a la que llama Unidad Malevich, y de la que afirma que fue concebida desde la intuición.

#### 7.2.7. Segunda influencia megalítica, El crómlech vasco.

El círculo de la trayectoria de Oteiza como escultor se cierra cuando llega su fascinación por los pequeños crómlech vascos, pequeñas trampas para el cielo, en donde ve sublimado el concepto del vacío que estaba *ocupando* cada vez más espacio en sus obras.

En el crómlech encuentra, cerca de su casa, el arte significativo que le había llevado veinte años antes a Sudamérica. El viaje a Sudamérica, y más tarde sus frenéticas investigaciones sobre el vacío, le procuran la formación necesaria para apreciar su significado.

De los análisis estéticos de los crómlechs vascos, surge como en las estatuas de San Agustín, el análisis antropológico de la cultura que los erigió.

En este caso Oteiza no idea una fabulación sobre las civilizaciones que crearon las estatuas, sino que considera las pequeñas construcciones vascas como la culminación del arte prehistórico europeo:

*Antes desde lo figurativo el cazador mágico del paleolítico sujeta la imagen del animal (el bisonte-historia) en las pinturas rupestres del interior de su refugio natural. Ahora, desde lo abstracto, en este crómlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua –almario- su intrahistoria, que diría Unamuno. (Oteiza, 2007, p. 95).*

Quiere racionalizar el sobrecogimiento estético que experimenta al percibir el Crómlech (Objetivar antropológicamente el espejo de un agujero en el cielo) como hizo en la experiencia estética de la estatuaria agustiniana.

Recurre de nuevo a su método estético, para objetivar racionalmente lo que le había sobrecogido irracionalmente.

La bipolaridad entre lo que descubre intuitivamente y la sistematización racional de sus hallazgos, la integra en su proceso de desocupación progresiva del espacio hasta llegar al vacío, a la Nada crómlech.

Recreación de la desmaterialización de una obra de Oteiza.



90.- Imagen del Manolo Oyonarte a través de una obra de Oteiza desmaterializada. Museo Oteiza, Alzuza. Fotografía Mar Merino.

Inventa una cultura vasca neolítica de escultores sin estatuas para justificar las construcciones prehistóricas.

El crómlech es para Oteiza la representación del vacío, frente a él, su planteamiento estético de eliminación progresiva de elementos materiales de la estatua llega a su culminación.

En los pequeños crómlech vascos encuentra las obras de arte esenciales que le llevan al último concepto de objetividad que desarrolla sobre la obra de arte: *la nada como todo*, como puerto final al que llega el hombre que parte de la nada y que llega a la nada que ya es el todo.

Llegar a la Nada unido a la radicalidad con que plantea este proceso, le lleva a un callejón sin salida.

A partir de 1958 Oteiza se dedica a investigar en su laboratorio de tizas.



91, 92.- *Laboratorio de tizas*. Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografías Mar Merino.

Oteiza plantea utilizar la razón para explicar un proceso, en el que había llevado la sinrazón al extremo de poner en solución existencial lo inexplicable.

Cuando la obra que crea Oteiza llega al límite su subjetividad, a la subjetividad absoluta del vacío crómlech, no permite que la objetividad ontológica fluya e

inunde el proceso, sino que quiere mantener su proceso artístico dentro de una objetividad racionalista que es incompatible con la ontológica.

El objetivismo oteiziano bipolar, racionalista y ontológico a la vez, aunque paraliza su actividad creativa supone, como se ha visto, un interesante punto de análisis sobre la objetividad de la obra de arte.

Demuestra la incompatibilidad entre el enfoque racional del objetivismo racionalista, y la búsqueda del ser del objetivismo ontológico, en la experiencia estética.

La estructura de la escultura cualifica al espacio que envuelve.



93.- Caja metafísica por conjunción de dos triedros, Homenaje a Leonardo . Jorge de Oteiza.

Su encuentro con el vacío le lleva al silencio. Silencia su lenguaje y traslada ese silencio de objetividad a sus obras:

*(...) hoy entenderíamos claramente lo cerca que me hallaba, teórica y experimentalmente, de esta nada final, a la que no llegué a intuir enteramente, ni a aislarla hasta el año siguiente, en 1958 (Caja metafísica, número I) en que tuve que reconocer que había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor. (Oteiza, 2009, pr.85).*



Oteiza no supera la bipolaridad que le inhabilita para seguir en el mundo de *todo lo que no se puede pensar* al que ha accedido por sus propios medios.

Hasta ese momento ha mantenido un cierto equilibrio entre razón e intuición (ha podido introducir la razón con calzador en sus procesos intuitivos).

Cuando ya no puede mantener ese equilibrio, cuando debe anular definitivamente la razón para poder continuar ahondando en la nada, no entra en el abismo de la sinrazón, y abandona su profesión de escultor.

Cuando Oteiza considera que ha sido capaz de aislar la nada, afirma que ha concluido su vida de escultor.



94.- Caja vacía (conclusión experimental nº1). Oteiza.

Su obsesión de mantener un a priori de racionalidad objetiva, es congruente con sus influencias del Constructivismo, Adorno (1980) lo plantea claramente:

*(...) el movimiento constructivista o de arte objetivo representa una objetividad de partida, el planteamiento a priori de arte objetivo lleva la objetividad al mundo de la apariencia, en la configuración ya hay un planteamiento de objetividad, que impide que lo que hay que configurar llegue a ser configurado. Este planteamiento impide la objetividad estética, ya que parte de una falsedad en la apariencia estética, dentro de un arte no ligado a fines, que cae bajo la crítica de la apariencia (p. 210).*



Es entonces cuando afirma que el arte contemporáneo ha concluido con él. Su obra ha entrado en una fase conclusiva que finaliza con las esculturas vacías que realiza entre 1958 y 1959.

Abandona la escultura en 1959: *Con una mano me ha señalado la vida y con la otra me ha cerrado las puertas de mi taller.* (Oteiza, 2009, p.135).

### 7.3. ELEMENTOS DE OBJETIVIDAD EN LA OBRA DE OTEIZA

Las aportaciones más singulares de Oteiza en torno al concepto de objetividad del arte son las siguientes:

- \_ *El ser estético* y su desarrollo matemático: *la ecuación existencial*. La consideración de la obra como un ser independiente del tiempo histórico y dependiente del *tiempo estético*.
- \_ *El tiempo plástico*. Un tiempo diferente del histórico en el que vive la obra de arte significativa.
- \_ *La ley de las alteraciones*. Es la dialéctica propia del arte.
- \_ *Lo jondo*, según Federico García Lorca, *luchar y no pensar*.
- \_ *La materia abstracta*, la unión de la obra significativa de todos los escultores.
- \_ *El vacío*, la desocupación del espacio, surgido a partir del crómlech neolítico.
- \_ *Las cajas metafísicas, las cajas sagrario*, expresión de la lucha del creador ante la muerte.

#### 7.3.1. El ser estético

El concepto de *ser estético* constituye la primera gran aportación estética de Oteiza al concepto de objetividad de la obra de arte, supone la incorporación de la obra de arte en un ser con *vida propia*.

Oteiza entiende el *ser estético* como algo ajeno al espacio y el tiempo en que ha sido creado, por tanto un objeto que trasciende los devenires de la cultura específica de procedencia y del momento histórico en que surge.

Plantea un ideal de obra de arte, un *ser estético*, con las características irracionales de la última estética de la Modernidad<sup>85</sup>. Ideas que comenzaban a dar sus últimos coletazos dentro de un panorama artístico, que empieza a optar por la subjetividad racionalista.<sup>86</sup>

Este *ser estético* aparece por primera vez en el tratado: *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), donde Oteiza proclama la existencia independiente, ahistórica y transcultural de la obra de arte.

El tratado fue 8 años anterior a la salida al mundo de la gran obra de Gadamer *Verdad y Método*, (1960), y 17 del tratado *Teoría estética* de Adorno, que se mueven en términos semejantes.

Tres grandes pensadores que prolongan las ideas estéticas objetivistas de la modernidad, planteadas desde la comprensión del agotamiento en el que se sumían algunos de sus planteamientos.

Adorno desaparece físicamente antes que Oteiza y Gadamer, en 1969, finalizando su *Teoría Estética*. Oteiza llega hasta el 2003, pero abandona en 1959 su actividad escultórica y Gadamer que muere en el 2002 (prácticamente tiene un periodo vital idéntico al de Oteiza).

Los tres plantean la transcendencia histórica y cultural de la obra de arte significativa.

---

<sup>85</sup> Todavía dentro del campo del pensamiento estético, las ideas post-románticas de Gadamer, Heidegger y Adorno plantean una alternativa al racionalismo crítico de Popper, Albert y otros. Un debate que se mantiene vivo hasta finales de los años sesenta.

<sup>86</sup> En Inglaterra y sobre todo en EEUU, irrumpe a mediados de los cincuenta el Pop Art, poco después, en 1962, Beuys, comienza sus actividades con el movimiento neo dadá Fluxus. Movimientos que plantean una visión puramente subjetivista-racionalista del arte. El nuevo predominio de la razón se va imponiendo poco a poco en el arte, hasta que con la segunda oleada posmoderna en los años noventa, resulta abrumadora y prácticamente elimina el debate estético. Ya prácticamente no se plantea una experiencia estética fuera del mundo de la idea. Esta visión reduccionista convierte a la experiencia estética en una pura comunicación intersubjetiva.

Para Adorno (1980):

*Las grandes obras del pasado esperan su reconocimiento manteniendo intacto su contenido de verdad, mediante el cual siguen hablando a través de los distintos periodos históricos, sólo las obras de arte significativas, que son las más avanzadas a su época, se mantienen contra la decadencia del tiempo (p. 297).*

*Sin duda es verdad que la calidad estética de una obra reposa sobre leyes de la construcción y sobre un nivel de configuración que acaban trascendiendo todas las barreras de la procedencia histórica y de la pertenencia cultural (Gadamer, 1960, p.12).*

Oteiza va más allá de Gadamer, da un paso hacia un objetivismo más radical, la obra es, con independencia del artista la crea.

Tiene el carácter absoluto de una vida que existe a pesar de sí misma:

*(...) es algo que ha sobrevivido porque ha sentido ferozmente su propia necesidad de existir, porque ha encontrado la justificación histórica de su existencia (Oteiza, 1952, p. 125).*

La obra se separa de su autor y le supera, hay una parte en la obra que se apodera de toda ella, su *espíritu*, como la conoce Adorno (1980), que ya no pertenece a nadie más que a ella misma, y que es la que ha permitido que la obra salga a la luz.

El espíritu inmanente a la obra de arte no es comparable al espíritu que la ha producido, ni siquiera al espíritu colectivo de la época, ya que en ese espíritu está determinado el contenido de verdad de la obra, que la hace diferenciarse y la permite transcender al momento histórico y cultural en que aparece.

Max Bill, en la presentación *de lo espiritual en el arte* de Kandinsky afirma:

*La pintura ha alcanzado en este sentido a la música y ambas tienden cada vez más a crear obras absolutas, es decir obras totalmente objetivas que, parecidas a las obras de la naturaleza, surgen por sí mismas como entes independientes (Bill, 1996, p. 13).*

Con Oteiza el *ser estético* ha ganado la eternidad, su vida se desarrolla a lo largo de toda la historia, está dotado de una objetividad histórica:

*(...) los seres estéticos son existencias que sobrenadan en el río de recuerdos y desaparecidos, que es la historia y que permanecen, latiendo, resistiendo milagrosamente a la muerte, a la descomposición* (Oteiza, 2007, p. 125).

Esta transhistoricidad entra en conflicto con el *historicismo* materialista, nutrido por pensadores estéticos herederos del pensamiento marxista.

Morawski (1977) considera:

*(...) los hechos artísticos son enteramente históricos, genéticamente dependientes y por ello irreductibles en su especificidad a cualquier otro hecho cercano* (p .6).

Otros como Gombrich consideran que el artista debe más a la historia del arte que a su época.

Frente a esto Gadamer (1983) plantea el concepto de temporalidad, y se pregunta acerca de la clase temporalidad que conviene a la obra de arte, entendiendo que la intemporalidad de la obra está ligada a su temporalidad.

Por tanto el verdadero problema no está en que la obra de arte se sustraiga al tiempo sino en su *temporalidad*.

A semeja la temporalidad de las obras de arte a la temporalidad de las fiestas, las fiestas se celebran periódicamente, la fiesta, por tanto, retorna, pero la fiesta que retorna no es otra distinta, ni la simple rememoración de algo que se festejó en su origen, el presente temporal de la fiesta es la celebración, para la esencia de la fiesta sus referencias históricas son secundarias.

Con esta distinción, Gadamer (1983) auspicia la misma celebración objetiva cada vez que la obra de arte significativa sale a la luz en diferentes momentos de la historia. Con esta idea aparta completamente la obra de arte significativa de sus circunstancias históricas.

El concepto de temporalidad de Gadamer despeja algunas dudas planteadas por los historicistas, Dilthey a la cabeza. La verdad de la obra se muestra a lo largo de la historia, con la misma fuerza que en el momento que apareció, con el sentido de una celebración cíclica.

Deleuze (1964) plantea otra objeción al valor histórico objetivo de la obra de arte aislada, quita interés a la transcendencia histórica de la obra de arte significativa entendida como *ser* aislado.

Una sola obra de arte no es suficiente para ver si es auténtica o no, es preciso analizar la trayectoria del artista para encontrar en la coherencia de su estilo su autenticidad objetiva: *El estilo no es el hombre, el estilo es la esencia misma* (Deleuze, 1964, p.62). Y sería el estilo del artista, no la obra aislada, el que trascendería su temporalidad.

Para Deleuze, la revelación de la esencia misma se produce en la obra de arte a través de una unidad del signo, como estilo que se repite y diversifica multiplicando los signos inmateriales, los encuentros y las rupturas, en las diferentes obras del mismo autor.

El estilo funciona como verdadero proceso de individuación: *El arte nos da la verdadera unidad: unidad de un signo y de su sentido espiritual* (Deleuze, 1964, p.52)

Por el contrario, Schoenberg (1975) considera un signo de modernidad el renunciar al estilo como una atadura apriorística más.

Kandinsky (1996) se acerca a esta reflexión cuando comenta que el artista que cree haber encontrado su estilo ya está perdido.

Oteiza extiende la idea del estilo de un artista al de todo un pueblo, una cultura entera:

*Corrientemente el estilo de un hombre, el de un pueblo, suele ser un estilo vacilante como el del artista, que siempre es el estilo artístico de un momento determinado por la búsqueda de una conclusión integral que es muy raro alcanzar* (Oteiza, 2009, p. 7).

Considera enorme la dificultad para alcanzar el estilo estético:

*Así se comprende que en Occidente no se haya concluido enteramente un estilo artístico, que el arte no ha contribuido a formar un estilo existencial del hombre, una sensibilidad espiritual libre y suficiente. Por eso en Occidente y en el mundo en general no cesa el arte y su actividad no traspasa un sector muy controlado del hombre y de la sociedad (Oteiza, 2009, p. 7).*

Adorno da un cierto plus en el valor de objetividad de la obra a partir del estilo: *el estilo infiltra a la obra de arte con algo así como espíritu objetivo* (Adorno, 1980, p. 274), aunque considera que en el movimiento artístico contemporáneo el estilo ya no es posible, ya que lo ve como un reflejo del carácter coactivo de la sociedad, que entra en conflicto con la legalidad inmanente de la obra individual.

De esta forma, Adorno señala perfectamente la presión mercantilista que sufre un artista, cuando se le impone la necesidad de que la obra sea plenamente reconocible a lo largo de su trayectoria.

El que un artista sea reconocido *a distancia*, supone una atadura a la libertad que precisa para desarrollar su obra.

Para que surja el *ser estético*, no debe existir ninguna barrera entre el creador y su propia angustia existencial, las circunstancias en las que se desarrolla la creación no pueden estar mediatizadas, ni siquiera, por la propia trayectoria del artista.

La obra significativa surge de repente, de manera independiente a la trayectoria de quien la crea, ni siquiera depende ni de su esfuerzo ni su mérito, aparece cuando quiere. Al artista solo le queda estar atento para no malograrla. Para ello sacrifica todo lo que sabe por lo que no sabe.

Oteiza resume: (...) *para conquistarlo el creador debe partir de la angustia existencial y tener un sentido de trascendencia que se transmita a la obra.* (Oteiza, 1963, p. 129).

#### 7.3.1.1. La estética objetiva de Oteiza.

El *ser estético* de Oteiza es transhistórico (independiente del lugar y del momento en que aparece), independiente de quien le crea y surge de la angustia existencial, del sentido transcendente.

Oteiza también plantea como descubrirlo: *Para determinarlo se debe utilizar una estética objetiva independiente de la historia del arte y de la filosofía* (Oteiza, 2009, p.130).

Considera que ninguna corriente filosófica podía proponer una solución existencial comparable a la que surge de una estética independiente, planteada desde el empirismo por un artista.

El empeño de Oteiza de elaborar una teoría científica para justificar su método estético objetivo de determinación del *ser estético*, con ser atractivo, resulta lo más discutible de sus ideas estéticas.

Es una contradicción pretender plantear *científicamente* la determinación de la obra de arte. Oteiza Inmiscuye la ciencia, que busca en lo exterior al hombre, con el arte, que lo hace en su interior.

No sólo busca la objetividad en la obra sino también en el método estético que permite determinar su objetividad.

Con ello asocia la objetividad del *ser estético* a la de la ciencia estética que permite determinarlo.

La estética objetiva de Oteiza se basa en preguntar a la obra, en el mismo sentido del preguntar de Heidegger (2004) en el que preguntar qué es algo y cómo es, es lo que llama a su *esencia*.

El origen de algo es la fuente de su esencia.

La pregunta por el origen de la obra de arte interroga acerca de la fuente de su esencia. Para localizar la esencia de una creación artística, hay que preguntarla qué es y cómo es.

Preguntando a la obra es como Oteiza determina si contiene arte significativo o no.

Se equivoca al plantear una fórmula pseudo-científica para determinar la objetividad de la experiencia estética, con ello mezcla dos objetividades, una de índole intuitiva, que detecta la obra de arte significativa y otra de índole racional, que la integra en un contexto histórico-estético.

Soledad Álvarez comenta en su biografía de Oteiza, *Jorge Oteiza, pasión y razón*:

*Los procesos creativos que Oteiza pretende plantear desde la objetividad, no pueden eludir el subjetivismo de su compleja personalidad. (Álvarez, 2003, p.52).<sup>87</sup>*

Con independencia de lo discutible del método estético objetivo para su determinación, el ser estético constituye un acto de voluntariedad en lo involuntario, el elemento vital del arte, y para llevarlo a cabo Oteiza aporta una formulación matemática: la *ecuación existencial*.

#### 7.3.1.2. La ecuación existencial.

Oteiza desde su singular bipolaridad, enfoca el a priori de racionalidad objetiva de esta ecuación, desde la transcendencia.

La ecuación existencial, también llamada *ecuación estética molecular*, se estructura con el anudamiento de los seres reales, los ideales y los vitales.

Este anudamiento se entiende desde la experiencia creativa de Oteiza, como en sus obras, el ser real que quiere aparecer se conjuga con sus construcciones simbólicas (seres ideales) y sus vivencias imaginarias (seres vitales).

De esa manera se entiende como selecciona Oteiza a los protagonistas de la ecuación existencial, los que forman parte del ser estético.

---

<sup>87</sup> Álvarez aprecia acertadamente la bipolaridad entre los dos discursos contrapuestos de Oteiza: su pretendida objetividad y lo que llama subjetivismo, pero lo que entiende por subjetivismo, es un subjetivismo último, una subjetividad absoluta, en realidad lo más objetivo que nos ha dejado Oteiza.



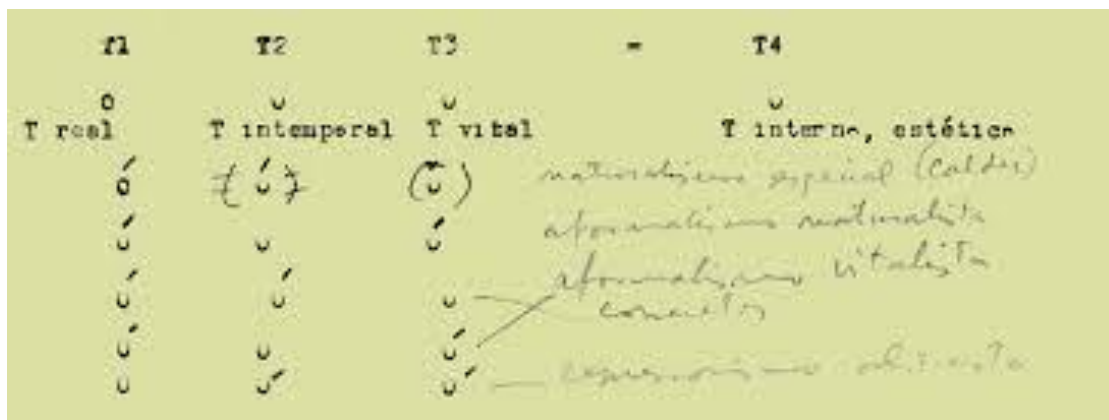
De los cuatro mundos ontológicos que nos define la filosofía, *seres reales, seres ideales, seres vitales y valores*, Oteiza sólo consideró las tres primeras, rechazando la última, *los valores*.

La decisión que toma Oteiza de dejar el mundo de los *valores* fuera de los factores iniciales que conforman el proceso de conformación de la obra de arte, denota el conocimiento profundo que tenía Oteiza sobre la experiencia estética creativa.

Los valores estéticos deben de ser perseguidos por los artistas, descubrirlos, aproximarse a ellos y hacerlos suyos, pero no se pueden establecer antes del proceso de creación.

Un artista no se puede enfrentar a su trabajo con ningún valor preconcebido: *Los valores estéticos no pueden ser prejuicios subjetivos sino productos de la creación artística, resultante existencial* (Oteiza, 2009, p. 130).

La ecuación existencial constituye uno más de los ejemplos de racionalización de conceptos intuitivos en formulaciones pretendidamente objetivas en Oteiza.



95.- La ecuación existencial de Oteiza.

Cuando los valores estéticos se dan como resultado del proceso de investigación, ya pasan a ser valores artísticos, valores estéticos compuestos a posteriori por los artistas, que constituyen el tipo concreto y el modelo primordial de todo valor estético.

Con lo que llegamos a la legitimidad objetiva que el proceso otorga a los valores artísticos, frente a unos valores estéticos apriorísticos, que constituyen la base del juicio estético, de carácter más subjetivo.

Esta forma de entender los valores constituye el elemento organizativo básico del acto creativo, que debe tener una traslación al entendimiento axiológico del arte.

La obra de arte no necesita en absoluto un orden apriorístico en el que se encuentre acogida, protegida. Al revés, toda limitación a la libertad del artista, limita sus posibilidades de conectar con un orden espiritual superior.<sup>88</sup>

Esos valores artísticos resultantes de la experiencia estética son los que, para Adorno (1980), dan sentido a la propia experiencia:

*(...) sin los valores no se entiende nada estéticamente, y viceversa. En el arte hay más razones para hablar de valor que en ningún otro lugar. Cada obra dice como mínimo: ¿no soy buena?; a esto responde el comportamiento valorativo (p. 348).*

Por otro lado, dentro del mundo axiológico, Hegel fue el primero que comprendió la necesidad de la reelaboración, de los criterios de valoración artística usados desde el Renacimiento.

Entre los valores estéticos que rechazaba más claramente, estaba el de la belleza, al que consideraba históricamente el más pernicioso.

Razonaba que el camino iniciado en el platonismo era incorrecto aplicado al campo de la creación, ya que solo se han acercado al verdadero arte aquellos que se han desviado del ideal de la belleza platónico, basado en la naturaleza y en la capacidad imitadora de la realidad.

---

<sup>88</sup> Morawski, por el contrario, en su tratado *Fundamentos de la estética*, aporta razones para no basar en el acto creativo su orientación acerca del valor estético, con ellas considera que al axiólogo estético le interesa la obra y no el proceso creativo, Critica la estética de Benedetto Croce por poner su énfasis en los procesos interiores. En este punto uno no puede sino dar la razón a Oteiza en su poco aprecio por los tratados estéticos de pensadores que no han tenido una experiencia artística empírica.

Hubo algunos artistas que se anticiparon en sus obras a las ideas hegelianas, Oteiza llamaba *creadores de disparates* a los artistas europeos que mostraron su repulsión por el criterio imitativo, que llegaron más lejos estéticamente buscando otros caminos no ligados a la búsqueda de la belleza en sus obras.

Estos artistas apartan la erudición y el saber conscientes de que constituyen un estorbo, ya que saben que toda evolución en el reino del arte debe producirse dentro de la noche profunda.

Comprender que el Arte es independiente del mérito, del trabajo y del estudio, es empezar a entender su esencia azarosa. Aunque *la inspiración nos debe encontrar trabajando*, trabajar no supone ninguna garantía de encontrarla.

Descartada la búsqueda de la belleza, los hallazgos de la estética formal: proporciones matemáticas, armonía, con las salvedades explicadas anteriormente, categorías formales dinámicas como la tensión, el equilibrio, la composición, no se pueden negar simplemente aunque no alcanzan por sí mismas la experiencia estética completa.

Son momentos inseparables de los momentos múltiples de los contenidos, no se pueden hipostasiar, nunca son válidos como valores a priori, no valen *en sí* sino en relación con lo formado.

También operan de manera indirecta mediante la negación<sup>89</sup>, se dejan sentir en oposición a ellas mismas. La obra es tanto el conjunto de herramientas de la estética formal como el intento de disolverlas.

Eliminados pues inicialmente los valores, quedan tres mundos ontológicos, Oteiza (2007) considera que los tres valores restantes tienen las siguientes características:

1.- *Seres reales*. Son las formas sensibles de la realidad, lo que se ve o lo que se recuerda. Se caracterizan físicamente por su espacialidad y temporalidad. Aparecen, cambian, desaparecen. Son los modelos de la naturaleza y también la materia física del arte.

---

<sup>89</sup> Recordamos la lucha de Schoenberg contra la armonía, presente en su atonalidad.

2.- *Seres ideales*. Son las formas ideales, objetos matemáticos, idealización y lógica espacial. Se caracterizan por ser inespaciales e intemporales. Son los elementos geométricos puros. Constante en toda obra artística y manifiesta en la ordenación matemática.

3.- *Seres vitales*. Son los sentimientos, la vida, el quehacer temporal y convivencia. Se caracterizan por ser in-espaciales y temporales. Son intenciones, pasiones, expresiones, realizadas en libertad.

En la inclusión en la *ecuación existencial* de los *seres vitales*, subyace la necesidad de armonizar el arte con la vida, y sólo desde ese prisma (integración de los seres vitales con los racionales), consideraba Oteiza que se podía llegar a la consecución del ser estético.

La expresión matemática del ser estético,  $SR \times SI \times SV = SE$ , con la que Oteiza quiere formular la racionalización de lo irracional, incluye los siguientes factores:

(1) = SR = seres reales	factor sensible	lo que se ve
(2) = SI = seres ideales	factor intelectual	lo que se piensa
(3) = SV = seres vitales	factor vital	lo que se siente
(4) = SE = ser estético	producto artístico	lo que se immortaliza

El primer problema que plantea esta fórmula de obtención del Ser Estético, es que la obra de arte está hecha de una materia eterna y ninguno de los tres factores escalares del primer término de la ecuación existencial, (1), (2) y (3), la tienen.

Los seres reales y los vitales, (1) y (3), son temporales y por tanto tienen vida y muerte, los seres ideales, (2), son intemporales, luego están fuera de la vida y de la muerte, por tanto ni unos ni el otro son inmortales, por distintas razones.

Si se ha de fabricar un ser inmortal a partir de seres, de materiales, que no lo son, deberá intervenir otro factor que dote de ese carácter de trascendencia al ser estético.

Oteiza encuentra un cuarto factor, el artista que con su vocación de eternidad es el vector creador, el motor de la presión metafísica y de la función existencial.

Una concepción hegeliana de la misión del artista, para quién el arte nace como dominio sobre la muerte, cedido por Dios.

El acto de crear se convierte en una conversión sobrenatural donde el artista debe aportar su transcendencia, para dotar así de inmortalidad a los seres mortales que intervienen en ellas.

Es el momento que Hegel denomina el momento del espíritu, que no es algo existente, sino que se forma en el proceso.

El espíritu de las obras de arte se inserta en un proceso global de espiritualización progresiva mediante su separación de la naturaleza.

El hecho de la muerte está en el horizonte, y el artista será el que cree los instrumentos que superen esta situación, es el personaje que garantiza la comunicación con lo sagrado, personificando los anhelos *espirituales* de su comunidad.

El creador golpea violentamente entre sí los tres factores materiales sacados de los correspondientes mundos ontológicos. Se produce una reacción química especial que da invariablemente la operación creadora triunfante: la transmutación de lo mortal y lo no inmortal en lo inmortal.

La ecuación existencial finalmente queda de la siguiente forma:

$$SE = x.y$$

Donde x (ser binario) e y (ser vital) se forman con los siguientes factores (seres ontológicos):

Ecuación del estado plástico:

$$SR. SI = x$$

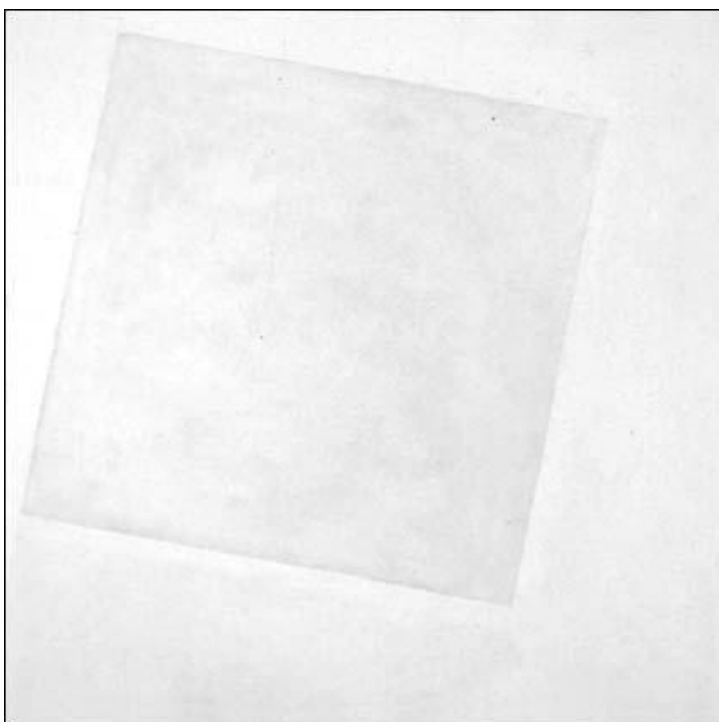
En la ecuación del estado plástico es donde se determinan los valores abstractos de la obra.

La plasticidad está condicionada por el enfrentamiento entre los *seres reales*, el medio físico, y los *seres ideales*, el ámbito mental.

Esa confrontación entre la realidad y lo pensado supone la aparición de un *tiempo plástico* que quedará instalado en el interior del *ser estético*.

Se trata de un proceso de abstracción de lo real en función de sus factores geométricos estructurales, para Oteiza la parte más difícil en la elaboración del ser estético, no hay que olvidar las intensas investigaciones que dedicó a ir reduciendo la carga icónica de sus obras.

El punto de partida es Cuadro negro sobre fondo blanco, y el punto de llegada: blanco sobre blanco. La geometría constituye la base de la obra.



96.- *Blanco sobre blanco*. Malevich.

La abstracción geométrica, la fusión de los seres reales con los ideales es, piensa Oteiza, lo que más esfuerzo le supone al artista.<sup>90</sup>

En el *arte simple*, *arte binario* o *arte abstracto*, se han perdido los rasgos inmediatos que encontramos en la naturaleza, desaparecen los elementos

---

<sup>90</sup> Oteiza considera la abstracción geométrica la única posible, desdeñando el fundamental mundo de la abstracción lírica en la composición del ser binario.

sensibles, para buscar solo la estructura, lo que realmente articula a los cuerpos.

La obra se vuelve, más críptica, anicónica con lo que se produce una mayor incomunicación entre obra y espectador.

La geometría, entendida como planteamiento, más allá de producir objetos concretos, constituye para Oteiza, una herramienta básica.

A partir del Expresionismo abstracto los movimientos artísticos tienen una vocación de ocupar el panorama internacional, apoyados por un Mercado organizado con ese fin.



97.- *La Rosa III*. Cy Twombly.

Para Oteiza el arte abstracto nos acerca al mundo de lo sagrado. La obra no busca más que parecerse a como es en esencia al desvelar los componentes primitivos que están en la naturaleza.

La abstracción geométrica de Oteiza rompe con su arte expresivo anterior. Llega a un arte receptivo, la estética ontológica del silencio de la geometría pura.

El encuentro de Oteiza con la abstracción geométrica, le lleva a considerar que el arte representativo de su época debía ser abstracto.

Oteiza desde Malevich llega a la conclusión que ya había planteado el Expresionismo Abstracto unos años antes.<sup>91</sup>

La abstracción se plantea como la única opción válida para realizar el arte que encarnase la estructura mítica de la época.

Esta rigidez propia del espíritu de las vanguardias históricas (cada vanguardia se consideraba la encarnación de la verdad estética) resulta más demoledora en la potente estructura de mercado que rodea al Expresionismo Abstracto.

A partir de este momento el carrusel mediático-comercial que rodea a las propuestas estéticas, impide la convivencia a alto nivel de diferentes planteamientos estéticos.

Los movimientos se suceden como si cada uno fuese el único, al Expresionismo Abstracto le sucede el Pop Art, a este el Minimal, hasta que el Conceptual, en sus diferentes vertientes, inunda el panorama artístico de subjetivismo racionalista.<sup>92</sup>

Oteiza, sin quererlo, cae en el sectarismo de considerar la abstracción geométrica como el arte mítico de la época, y por tanto el único al que se podía considerar realmente arte.

La lucha denodada que experimenta contra sí mismo para llegar a la abstracción, le lleva a hipervalorar la supresión icónica inherente a ella.

Pero la condición de iconicidad de la obra (su mayor o menor figuración morfológica) no afecta al aspecto realmente importante de una obra de arte que es el de ser, existir, el de no representar, de igual manera que un ser vivo no representa otra cosa que a sí mismo.

---

<sup>91</sup> Un predominio abrumador, que se fue internacionalizando rápidamente, del expresionismo abstracto americano.

<sup>92</sup> Esta circunstancia ha resultado tremendamente empobrecedora para el arte contemporáneo, que ha visto como las circunstancias mercantilistas han limitado hasta la extenuación la libertad creativa de los artistas.



Sólo los actores representan, mientras que los hombres se presentan a sí mismos, y la presentación se acerca ser identidad, a medida que se va pareciendo más a sí mismo.

Que la obra no signifique otra cosa que lo que realmente es, configura su autenticidad.

#### 7.3.1.3. Los valores plásticos. (Arte abstracto)

Se ha visto que a *ecuación* existencial supone la no aceptación de soluciones estéticas no planteadas desde la abstracción.

El convencimiento que una obra contemporánea no es realmente una obra de arte si no es abstracta, surge a partir de las teorías estéticas de Greemberg y Rauschenberg a principios de los años cuarenta y llega con gran fuerza a la España franquista en los años cincuenta.

Una España atrasada deseosa de dar una apariencia de modernidad se apunta rápidamente al carro de la abstracción.

La idiosincrasia de los pocos intelectuales estéticos que permanecen fieles al franquismo, hace que sujeten la antorcha del arte abstracto con más fuerza todavía que en otros países.

Hay un algo de inquisitorial en su obsesión por ser más vanguardistas que nadie, se convierten rápidamente a la nueva religión importada, y como ya se sabe que no hay mayor fanático que el converso, apartan radicalmente a aquellos artistas que no se convierten.<sup>93</sup>

Su luz oscurece cualquier propuesta ajena al estilo dominante (el único arte posible de la época) con lo que España pierde el pie del arte contemporáneo antes de posarlo en el suelo.

Las características rompedoras del arte de este país (históricamente plagado de artistas innovadores que han marcado el pulso artístico de distintas épocas)

---

<sup>93</sup> Este modelo de funcionamiento se ha consolidado desde entonces, con el resultado de seguidismo a las corrientes artísticas imperantes.

quedan oscurecidas al no ser iluminadas por lo *moderno*, lo que se debía hacer para no parecer *atrasado*.

Millares, en el grupo El Paso, constituye un espléndido y poderoso ejemplo de la transposición del Expresionismo Abstracto a una España franquista necesitada de una nueva imagen.



98.- Cuadro 122. Manolo Millares.

De esta manera el arte español queda irremediablemente posicionado como un arte subsidiario, que depende de los descubrimientos plásticos que nos van llegando desde fuera.

Para mayor desgracia los artistas que incorporan masticado el nuevo lenguaje plástico americano (el expresionismo abstracto) son casi tan buenos como los originales.

Obtienen, para mayor felicidad del dictador, diversos premios en las bienales de arte más importantes, con lo que se crea la falsa apariencia de que España ha alcanzado el tren de la modernidad, al menos, en este apartado cultural.

Con lo que se instala en el ámbito artístico nacional el antenismo entre los profesionales estéticos encargados de sacar a la luz las propuestas artísticas locales.

Oteiza (1952), por otros motivos, se apunta a la tiranía de la abstracción que llevaba marcando el mundo del arte desde la década anterior<sup>94</sup>: *El arte abstracto ha mostrado el fenómeno plástico simple o puro* (p. 289).

Las últimas obras de Oteiza llevan su racionalismo transcendente al límite de la expresión, anticipándose al estilo Minimal.



99.- *Unidad mínima*. Oteiza.

Sus propuestas de abstracción beben de las fuentes (del Constructivismo y del Neoplasticismo), no de lo que se está haciendo en ese momento en los centros del arte (fundamentalmente Nueva York).

Las motivaciones intelectuales y espirituales que le llegan de estas vanguardias (los seres ideales) son las que luchan con la transcendencia de sus emocionantes seres reales de la etapa anterior, para poder llegar a su particular destilación de la abstracción geométrica.

---

<sup>94</sup> En los años cincuenta algunos artistas españoles que salían de España huyendo de la dictadura franquista se encontraban con la dictadura de la abstracción en París o Nueva York. Esta dictadura de la abstracción dura hasta poco antes de 1960 con la irrupción de la nueva dictadura de la razón a partir del Pop Art.

El planteamiento del ser binario como combinación de seres reales e ideales, la idea como un acto metafísico de *síntesis*, un encuentro entre dos mundos ontológicos de seres que cambian, se funden y crean un nuevo ser.

El ser abstracto así concebido constituye una muestra más de la bipolaridad de Oteiza, ya que constituye un encuentro existencial a través de un acto intelectual.

El acto metafísico de la de la abstracción lo entiende Oteiza como una *síntesis* entre dos mundos, el real y el ideal.

Por el contrario Hegel suponía la abstracción como una actividad mental, mediante la cual se lleva a cabo una *separación*.

Gilles Deleuze (1978) plantea la existencia en la escolástica de tres tipos de distinción, la *real*, la *modal* y la *de la razón*, la última se produce cuando dos cosas heterogéneas se hacen una en la representación.

La distinción de la *razón* es la abstracción en el sentido oteiziano de fusión de dos mundos diferentes en la obra.

Oteiza continúa necesitando de la ciencia y la cultura, como un acto positivo del intelecto, para extraer la mortalidad de los seres reales y fundirlos con los conceptos geométricos de la naturaleza.

Este paso de la figuración a la abstracción, donde se cita a la vida para quitarle la muerte, constituía la síntesis de más difícil de obtener, al lado de esta resultaba más sencilla la síntesis de insuflar vida al ser binario para convertirle en el *ser estético*.

La batalla entre las formas reales y las geométricas (las ideales), ya la estaba librando él mismo en su evolución desde la estatua de bulto natural a la de volumen geométrico:

*Supongamos un pedazo de lo real, un ejército de formas reales, entrando en colisión con una trama ideal, cayendo en la emboscada, chocando, chocando químicamente, “mortalmente”,*

*trascendentalmente, con la estrategia de un campo geométrico*  
(Oteiza, 2007, p.131).

Al lado de las grandes guerras, consideraba la alteración final de la ecuación existencial, el último paso para la obtención del Ser Estético, como una batalla menor: *La final alteración provocada por el ingreso traumático de lo Vital en lo Abstracto es menos decisiva que la anterior colisión para los efectos de un resultado creador* (Oteiza, 1952, p.133).

Esto indica hasta qué punto Oteiza se olvida de lo realmente importante del arte (lo *propio del arte*: introducir la vida en la obra) que cambia por la satisfacción intelectual de llegar a consumir su proceso de abstracción.

Hasta 1955 no rompe con el concepto volumétrico e icónico de la estatua, por tanto no llega plenamente a la abstracción.

Dentro de la abstracción Oteiza matizaba que el arte abstracto debía ser fundamentalmente *geométrico*, no le interesaron demasiado ni el Expresionismo abstracto, ni la abstracción lírica.

Para él lo geométrico al ser la esencia estructural de toda forma plástica, también es de forma ideal su esencia permanente.

Oteiza crea un *ser estético* a medida del Constructivismo, lo que le interesaba en ese momento, con un desinterés absoluto del otro movimiento fundamental de la abstracción: *la abstracción lírica* de Kandinsky o Paul Klee.

En Quosque Tandem da una definición de lo que considera que es el arte abstracto:

*Es algo que cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o su estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura cuando se muestra sin tema, como puro problema es lo abstracto. Si tiene tema sería figurativo.*  
(Oteiza, 2009, p. 79).

El ser estético no podía ser representativo, debía mostrar lo que es, no lo que representa, ajustarse a la condición de que forma y contenido deben ser una misma cosa.<sup>95</sup>

Esta materia entiende que la tiene que descubrir el artista en cada época, para acceder a la estructura mítica de su tiempo histórico. Entonces la obra sale del tiempo histórico y vive en un tiempo plástico.

El ser estético, en eso estamos plenamente de acuerdo con Oteiza, que es *materia abstracta* no tiene que representar nada, no tiene que significar nada, por tanto que comunicar nada, ha nacido sencillamente para ser, para existir en un tiempo estético.

El que en los tiempos históricos de la abstracción, el ser estético tenga que ser dogmáticamente abstracto, puede corresponder a la confusión que se plantea entre figuración y tema.

Para Oteiza (2009) la obra se compone de tema y estructura:

*(...) veamos que es la obra de arte. Es un tema con una estructura  
(...) La estructura cuando se muestra sin tema, como puro  
problema, es lo abstracto. En cuanto esa estructura se acompaña  
de tema, puede parecer abstracta la obra, pero es solamente hasta  
su completa comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa  
(p. 79).*

La obra es en general figurativa si tiene tema, y abstracta si solo tiene estructura. Pero algo figurativo puede ser sólo estructura, aunque algunos elementos de esa estructura guarden relación con la *realidad*.

Para entender esto basta con pensar en una obra figurativa: las Meninas de Velázquez, de las que Oteiza (2009) considera la plasmación del vacío, por tanto pura estructura.

La estructura formal con referencias figurativas, puede ser icónica pero resultar tan asemántica como la abstracta.

---

<sup>95</sup> Oteiza denomina *materia abstracta* a la estructura fundamental de la obra en la que se funden forma y contenido.

En cualquier caso lo que no tiene sentido es la distinción entre abstracto y figurativo y la asunción de que el arte contemporáneo, para ser de este tiempo, deba ser abstracto.

Oteiza consideraba a las Meninas como la plasmación del vacío, pura estructura.



100.- *Las Meninas*. Diego Velázquez.

Mientras el artista vasco iniciaba su largo camino hacia la abstracción, el pensamiento estético dejó de ser patrimonio de los artistas y pasó a ser propiedad de unos intelectuales, que cogieron las riendas del avance del arte.

Harold Rosenberg y Clement Greenberg, se ponen a la cabeza del mundo artístico, y con el apoyo económico del Estado Americano, singularmente de la CIA, plantean la abstracción como la vía por la que debía discurrir el arte.

Con esta situación se rompe la dinámica de los años finales del siglo XIX y los primeros del siglo XX, con las primeras vanguardias, en los que son los artistas quienes marcan las pautas estéticas del arte.

En los grandes ismos de principios del siglo XX la investigación frenética no culmina en general en grandes obras de arte, ya que se produce la preponderancia del arte sobre la obra de arte.

Lo que desde el punto de vista de la obra en concreto pueda parecer un fracaso al no producirse muchas *obras redondas*, sí que producen obras que contienen impulsos que pueden ser objetivados de manera superior a la obra individual, son los impulsos de un arte que se trasciende a sí mismo.

En esas primeras vanguardias se sustituye la individuación absoluta por un arte superior que se desarrolla con los estímulos de la colectividad.

Pero en la nueva etapa son los críticos los que proponen las ideas estéticas fundamentales, con un patrocinio económico y mediático muy superior al del resto de las propuestas.

El esfuerzo de difusión mundial del expresionismo abstracto, trataba de promocionar además el arte y la Cultura norteamericana.

Estas circunstancias llevan a una preponderancia dogmática del expresionismo abstracto, la última gran vanguardia, de una calidad plástica indiscutible.

La abstracción domina el panorama artístico mundial durante algunas décadas, con lo que se inicia la primera globalización de un estilo artístico apoyado en unos medios de difusión desorbitados<sup>96</sup>.

Críticos, galerías, museos y medios de comunicación especializados o no, ocupan el espacio estético. Pero aún en ese entramado la voz del artista era

---

<sup>96</sup> El expresionismo abstracto constituyó el primer ensayo orquestado mayestáticamente de control del mundo del arte, El mayor atentado contra la libertad del mundo del arte, se produce a partir de la segunda oleada de la posmodernidad (mediados de los años noventa) cuando al servicio de la rentabilidad económica funcionan comisarios, galerías, museos y medios de comunicación, todos al servicio de unos fondos de inversión que mueven todo lo demás, quedando relegada la labor del artista a cómplice necesario de esta situación.



valorada y los problemas estéticos tenían un peso similar a los económicos en el mercado del arte.

El arte en la gran metrópoli, tras la segunda guerra mundial, mantiene todavía toda la fuerza creativa que aportaron algunos de los grandes pioneros que emigraron de Europa. Como el armenio Arshile Gorky.



101.- *Water of the Flowery Mill*. Arshile Gorky.

Fue el crítico de arte del *The New Yorker*, Robert Coates, quien acuñó el nombre de Expresionismo Abstracto, debido al interés mostrado por algunos de estos artistas por el movimiento expresionista alemán, ruso y judío.

Pero, como se ha dicho, fueron Harold Rosenberg y Clement Greenberg los que inventaron y mantuvieron la hegemonía del Expresionismo Abstracto, hasta el punto que Tom Wolfe dijo que fueron sus verdaderas figuras por encima de los propios pintores. Promovieron, casi exigiendo el action painting uno y la pintura plana el otro.

Muñoz (2007), comenta: La simbiosis crítico-artista era perfecta: el hombre de Rosemberg fue Willem de Kooning y el de Greenberg, Jackson Pollok. Estos artistas, realmente esos críticos ocuparon la escena americana dos décadas, extendiendo su influencia al resto del mundo artístico occidental. (p.8)

La simbiosis crítico-artista era perfecta: el hombre de Rosemberg fue Willem de Kooning y el de Greenberg, Jackson Pollok



102.- Sin título Jackson Pollock.



103.- Gansevoort Street, 1949 Willem de Kooning.

Pero ni este movimiento, ni el siguiente, el Pop Art, provocaron un interés especial en Oteiza, su sensibilidad estética se adecuaba más a la que existía en las grandes Vanguardias, o en los recónditos valles andinos, que a la de los tiempos que le había tocado vivir:

*Tengo una enorme tristeza y despego absoluto por toda la vida contemporánea. El mundo artístico está muy ocupado con sus personalidades y los grandes juguetes artísticos de nuestro tiempo* (Oteiza, 1963, p. 28)

Consideró esta etapa del arte, la que le toco vivir, como una postergación de la evolución correcta que debería seguir el arte: *intereses económicos prolongan esta etapa preparatoria de nuestro arte contemporáneo* (Oteiza, 1963, p. 28).

Algo más tarde la dictadura estética del abstracto da paso a la de la razón con el triunfo orquestado del Pop Art.

Tanto Adorno (1980) como Danto (1999) piensan que a partir del Pop Art, el arte entra en un periodo racionalista que se aleja de su esencia:

*La obra de arte elaborada de forma puramente racional, anuló en virtud de su autonomía absoluta, la diferencia respecto de la existencia empírica; se ajustó, sin imitarlo, a su adversario, a las mercancías (Adorno, 1980, p.288).*

En estas obras Oteiza logra la vastedad del *todo*, en lo meramente individual.



104.- *Homenaje al Padre Donostia*. Oteiza



105.- *Homenaje al estilema vacío del cubismo*. Oteiza.

Oteiza se salta el expresionismo abstracto y el Pop y, con la influencia de Malevich, precedió en más de una década al Minimal, tras un proceso de reducción de la expresión de 1.950 a 1.954, eso sí, con un Minimal de características muy particulares: un minimalismo receptivo.

En las etapas finales de su trayectoria Oteiza (2009) se autodefinía como un artista receptivo de acuerdo a la división hegeliana que hacía el vasco del arte:

*He llegado a la conclusión de que el arte es expresivo o es receptivo, y siempre ha sucedido así en cualquiera de sus tendencias. Todo expresionismo es figurativo, y sirve para enseñar a descubrirlo en la naturaleza y en la vida. Todo receptivismo es*

*abstracto, silencia la forma, desocupa el espacio, rompe el tiempo y hace espiritualmente habitable el espacio (p. 34)*

En esta obsesión por la receptividad hay una huida de la cosificación de las transferencias subjetivas del artista sobre la obra, propias del arte expresivo, que reconoce la imposibilidad de la objetivación artística.

Respecto a esto Fullaondo (1991) escribió:

*Jorge se movió en las corrientes de los 30, los 40 y los postminimalistas, y finalmente experimenta la crisis del objeto, el Oteiza final es muy poco objetual, deviene más intelectual, más abstracto, capta la inminente crisis objetual y se replantea su situación como escultor (p. 63).*

En algunas obras de Serra hay una clara referencia al tratamiento del espacio de las *Cajas Metafísicas* de Oteiza.



106.- *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*. Richard Serra.

Richard Serra, uno de los artistas destacados del post-Minimal, considera que la obra de Oteiza entre 1955 y 1959, plantea cuestiones espaciales que van a ser cruciales después, en el Minimal, sus propuestas de la segunda década de 1950 se adelantan a lo que se planteó en el mundo de la escultura en la década de 1960.

#### 7.3.1.3. La vida elemento conclusivo de la ecuación existencial.

El *ser binario* (la obra abstracta) se formaliza como pura estructura, deja atrás los elementos accesorios que necesitaba antes el artista para comunicarse con los espectadores.



Los seres reales se han transformado pero todavía no han conseguido transcender, necesitan la incorporación de la vida para adquirir la inmortalidad.

El vitalismo de Oteiza es una forma de anticiparse al existencialismo de Sartre y Heidegger, del final de la Modernidad, en la línea que ya habían anticipado Nietzsche.

Nietzsche había planteado en *El nacimiento de la tragedia, el espíritu de la música*, el divorcio entre la vida y el arte que se produjo a partir del dominio socrático de la razón.

Oteiza coincidía con Nietzsche en que el divorcio entre razón y vida, y entre ésta y el arte se rompió a partir de Sócrates, cuya filosofía era deudora del sometimiento de la vida a la razón.

Consideran la Grecia antigua pre-clásica el periodo artístico y vital en el que el hombre se guiaba por su instinto hacia el sentido trascendente de la vida.

Después con la racionalidad llegó la decadencia de la cultura griega y de la auténtica filosofía y comenzó la época de la razón y del hombre teórico.

La gran mentira del intelecto era creer que a través de los conceptos se puede captar la vida, por ello para Nietzsche, con Sócrates Grecia perdió su seguridad instintiva.

Establece dos grandes aspectos de la personalidad del hombre que intervienen en la experiencia estética. El apolíneo, relacionado con la razón, que se puede asociar con el impacto intelectual en la experiencia estética y el dionisiaco, relacionado con la vida, que se correspondería con la conmoción emocional y con el sobrecogimiento estético, en la experiencia estética.

La vida se organiza en función de la razón, en lugar de organizar la razón en función de la vida. La razón extralimitada, convierte lo real de la vida en una copia de una pretendida realidad.

Nietzsche (1991) describe la *vida* como el fondo originario y profundo del que surge todo lo concreto, individual y cambiante y considera que el arte es el mejor órgano para interpretarla, por encima de la ciencia o de la filosofía.

Y define la intuición como el método de comprensión de la vida que no puede ser captada por la razón por no ser posible una comprensión conceptual de la misma.

La intuición comienza donde acaba la razón, funcionando en planos paralelos excluyentes.

Así el Arte sería la herramienta de desvelamiento de la transcendencia de la vida, lo cual nos llevaría, con Nietzsche, a negar cualquier posibilidad de entendimiento racional del modo intuitivo de llegar a entender la vida: el Arte.

En esta forma de vitalismo, que después desarrolla Heidegger, y a partir de Heidegger, Sartre, se encuentran los *seres vitales* de Oteiza.

En la lógica que plantea Oteiza, con la abstracción de la obra, los factores objetivos van adquiriendo más espacio que los subjetivos, hasta al cobrar vida, momento en el que el ser estético se vuelve asemántico, ya no aspira más que a ser él mismo, a presentarse sin representar nada.

La condición existencialista, el ser *arte simple* (ser binario, obra abstracta) hace surgir un ser plástico hegelianamente correcto que ha sido arrancado de la realidad y vive en un limbo más allá de la vida y de la muerte.

Aún no está completo, se ha alejado de la muerte pero no ha adquirido todavía la vida.

Para ser asemántico, pura estructura vital (significante sin significado), debe incorporar los contenidos vitales que convierten a la obra, como planteaba Oteiza, en un *ser estético* inmortal.

$x \cdot (3) = y$  (ecuación existencial)

Es decir:

(valores plásticos) . (seres vitales) = Ser Estético

Toda la gestación de la teoría de la ecuación existencial se basa en su experiencia como escultor, la experimentación es la base de la creación y del pensamiento de Oteiza.

### 7.3.2. El tiempo plástico.

La objetividad en cuanto a transcendencia temporal que Oteiza otorga a las obras de arte, la explica a partir de un nuevo tiempo en el que vive la obra, que se separa del tiempo histórico: *el tiempo estético o tiempo plástico*.

Oteiza considera que aparece en los seres binarios como un tipo propio de discontinuidad, de interrupción de la espacialidad, aportada por la inserción de lo geométrico sobre lo real.

Un tiempo nuevo, que se encuentra en el interior de los seres estéticos, y que mide su objetividad.

El nuevo ser estará, entonces, fuera del tiempo físico y consustanciado con el tiempo estético (plástico) de lo perdurable.

En la *ecuación existencial*, para que se genere el *ser estético*, además de fusionar lo vital con lo abstracto, es necesaria la acción de un radical, el espacio-tiempo que se forma con la combinación de ese tiempo plástico con el espacio.

Oteiza aportó un nuevo elemento a la ordenación que plantearon los cubistas del espacio, el concepto del *tiempo plástico*, que es estático y perdurable.

Frente al espacio-tiempo cubista que introduce el dinamismo provocado por la inserción de la cuarta dimensión en el espacio bidimensional, Oteiza se aleja aún más de la representación espacio-temporal de la realidad que hace el hombre.

Extrae el concepto de este tiempo de apariencia contradictoria, estático y perdurable a la vez, de su experiencia artística. En esos momentos su obra ya estaba espiritual y conceptualmente inserta en el tiempo estético y estructuralmente formulado en el espacio-tiempo.

El proceso de investigación que inicia a partir de su encuentro con Malevich, se desarrolla en múltiples aspectos y estadios. La recomposición de la escultura parcelada en los procesos, llevará consigo una asimilación espacio-temporal de elementos que se encuentran *paralizados* en el tiempo plástico.

Aguilera Cerni en su *panorama del nuevo arte español* de 1966, en el apartado dedicado al escultor vasco subraya: (...) *la escultura satisfecha* se halla fuera del tiempo físico y consustanciada con el tiempo estético, el tiempo plástico, de lo perdurable (Aguilera Cerni, 1966, p.68).

### 7.3.3. Ley de las alteraciones

Con la ley de las alteraciones Oteiza plantea el grado de transformación del *ser estético*, de manera que a medida que la obra se va alejando del naturalismo, va adquiriendo una entidad objetiva de obra de arte.

Esta formulación aprecia que la predominancia de ciertos factores estéticos sobre otros, determina los cambios de estilo, que responden a una cierta lógica evolutiva.

Para definir la ley parte de la triada de la transformación artística:

arcaico – clásico – barroco

Oteiza consideraba insuficiente el sistema propuesto por Wölfflin (1924) donde se enfrentaban los pares polares de clasicismos y barrocos con el estudio de la expresión como eje.

Extrajo del análisis de los distintos periodos artísticos una serie de pautas comunes sobre su evolución estética:

En lo *arcaico* predomina lo plástico, sobre el orden natural el mundo de los seres ideales.

En lo *clásico*, lo plástico se equilibra con la vida.

En lo *barroco* prevalece la vida.

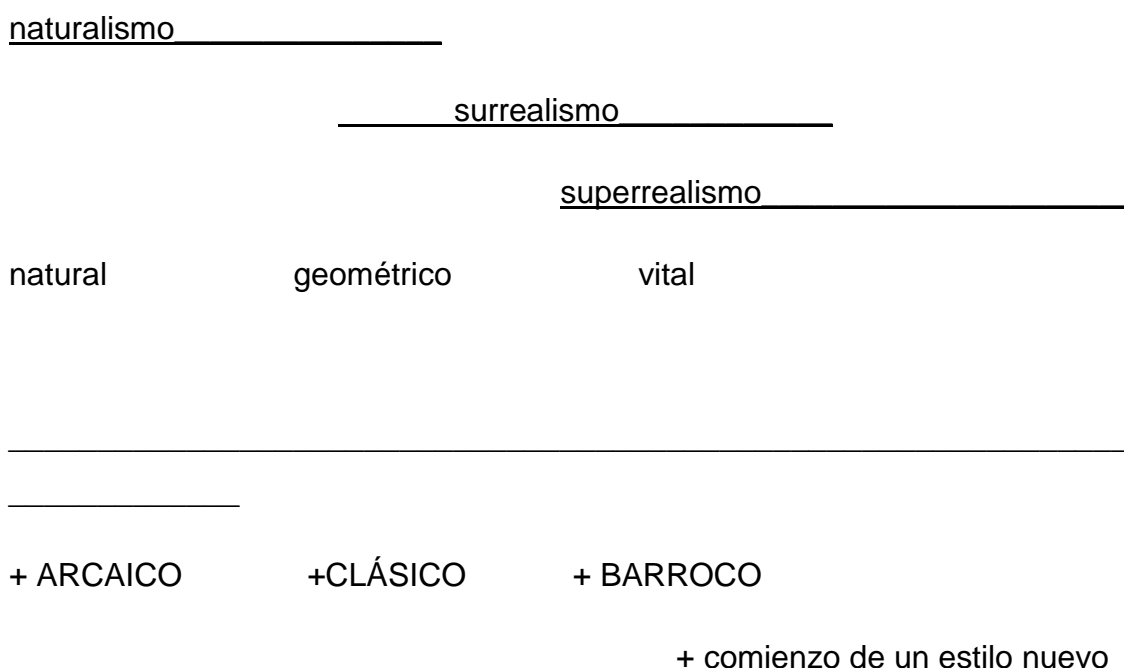
Además para ordenar una obra de arte contaba con la discontinuidad espacial (el tiempo plástico) que le permitía descubrir su estado (inicial, clásico o tardío).

A partir de estos conceptos creó una doble herramienta triangular que amplía y completa la concepción bipolar (clásico – barroco) de Wölfflin, para el análisis estético.



Esta herramienta conjuga la triada conceptual, *naturalismo-surrealismo-superrealismo*, con la *arcaico-clásico-barroco*.

El esquema que Jorge Oteiza desarrolla en su tratado de la estatuaría es el siguiente.



Con este diseño vuelven a surgir las incógnitas, está claro que esta herramienta se aplica en el estudio de periodos completos de desarrollo de un estilo artístico.

Pero en el esquema anterior los tres mundos ontológicos casan perfectamente con la primera tríada, *naturalismo-surrealismo-superrealismo*, pero no con la segunda en la mayoría de los estilos de la historia del arte, donde el naturalismo predomina en el periodo clásico e incluso en el barroco.

El *naturalismo* lo coloca en primer lugar, previo a la etapa arcaica y a la aparición de un nuevo estilo, que es una forma de hacerlo desaparecer (ya nos había advertido que se trata de un falso estilo).

Con lo que realmente la herramienta de análisis de la evolución artística se quedaría, en los periodos artísticos ideales, en la conjugación de una díada con una tríada

Sin embargo, la conjugación de las dos tríadas conceptuales supone una herramienta muy adecuada si se aplica a la estatuaría agustiniana, para la que fue creada y por la que fue creada (se entiende la devoción de Oteiza por esta cultura donde encajan perfectamente sus teorías).

Con el esquema presente en el interrogatorio de la estatua desarrolla todo el periodo artístico y cultural de esa civilización.

Su doble herramienta también sería aplicable a otras etapas del arte con características similares, situaciones idílicas, pero no es posible intercalarla con el desarrollo de las etapas evolutivas de la mayoría de los periodos artísticos.

Para poder examinar otros periodos, sin excluirlos previamente, habría que invertir el orden de situación de varios elementos en el esquema.

Pero el escultor, que no buscaba adecuar su doble herramienta triangular a los diferentes periodos artísticos, sino los periodos a su herramienta, muestra el camino que debe seguir el desarrollo de un periodo artístico completo para ser realmente fructífero.

Oteiza con este instrumento de análisis da una segunda vuelta de tuerca en la detección del *ser estético*: la detección del *periodo estético*, su esquema es un arma para desechar los periodos del arte cuya evolución, no sea conducente a la consecución de seres estéticos.

La primera triada naturalismo – surrealismo – superrealismo constituye la *ley de las alteraciones, con respecto a* la evolución de lo Abstracto.

El resultado de su aplicación es una estructura molecularmente distinta de los seres y factores que intervienen en ella.

En los seres estéticos, la ley de la alteraciones actúa de manera irreversible, el nuevo ser que aparece, suma del ser real, el ser ideal y el ser vital, ve alterado

absolutamente la estructura del orden aparente de los seres que lo componen, haciendo imposible su regreso al estado natural anterior.

Según la *ley de las alteraciones*, la naturaleza se ve más o menos irreversiblemente cambiada en el proceso de creación de una obra, así Oteiza (2007) distingue tres estilos fundamentales en la historia del arte:

*Naturalismo. Estilo falso en el que el autor imita plenamente la naturaleza, corresponde a la teoría superficial de la belleza.*

*Surrealismo. Las formas individuales conservan su aspecto original aunque se altera el orden espacial en que se presentan.*

*El artista experimenta de una manera incruenta con la naturaleza, de manera que las formas naturales pueden volver a su orden natural, ya que no han sufrido más que una descomposición física.*

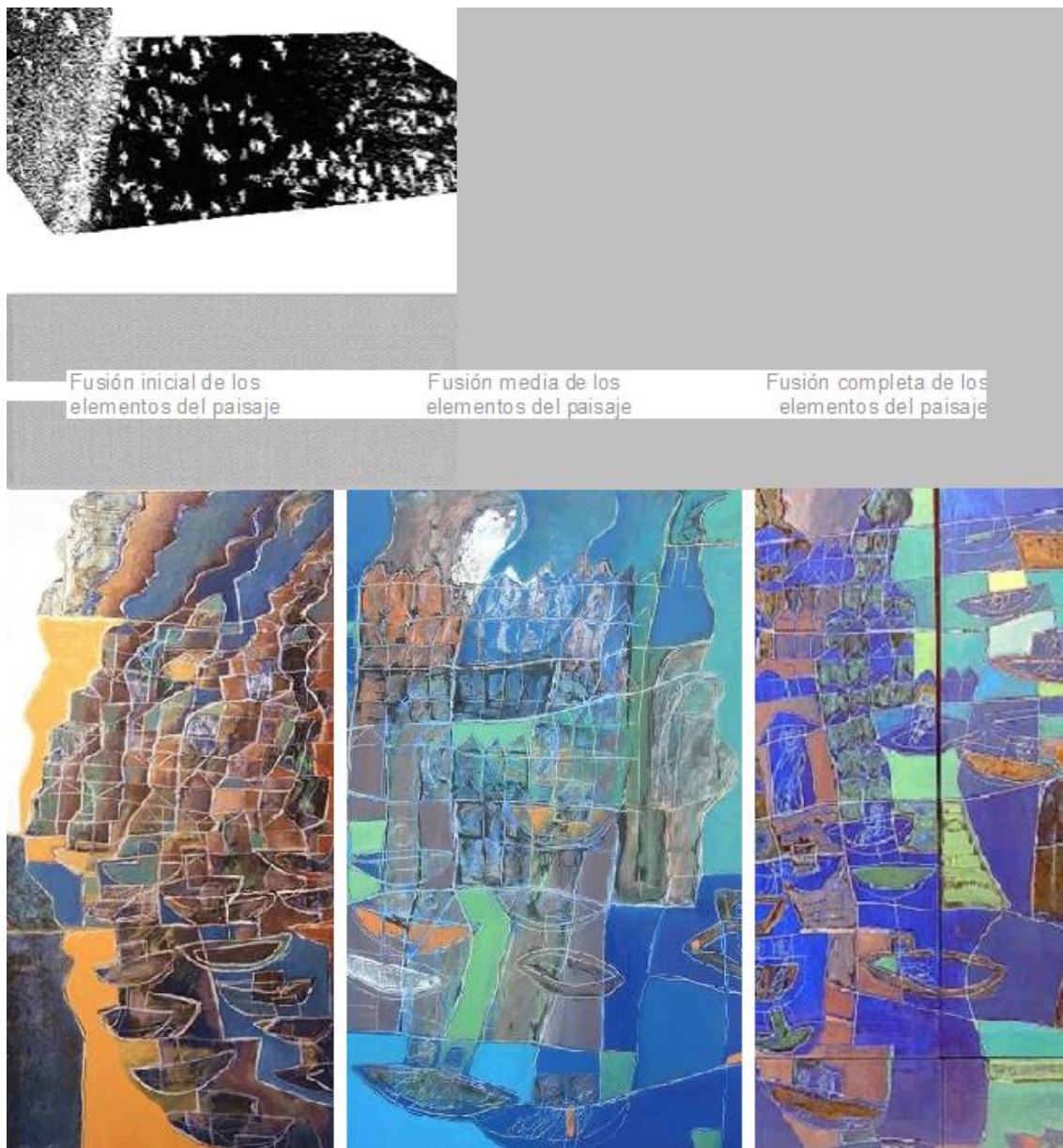
*Superrealismo. Se efectúa la dislocación formal de las unidades individuales de la naturaleza. Se quebranta el rostro individual de las cosas, ya no es posible su retorno al estado original, la transformación que experimentan es de orden químico, estético y aparece un ser completamente nuevo (p.154)*

Utilizando reproducciones de mis obras muestro el proceso progresivo de alteración de la naturaleza, recreando la *ley de las alteraciones* de Oteiza.

Las obras pertenecen a los años 2007 y 2008, he escogido ejemplos donde aparezca el paisaje, animales o el ser humano:

#### Personaje-paisaje

Inicialmente se forma uniendo los elementos naturales y artificiales sin alterar su orden espacial. Más adelante se altera el orden aparente de la naturaleza. El personaje-paisaje se configura completamente cuando se quebranta el aspecto individual de las cosas haciendo imposible su regreso al estado natural anterior.



107.- Ibiza biomorfica 2. Oyonarte.

108.- Ibiza biomorfica 7. Oyonarte.

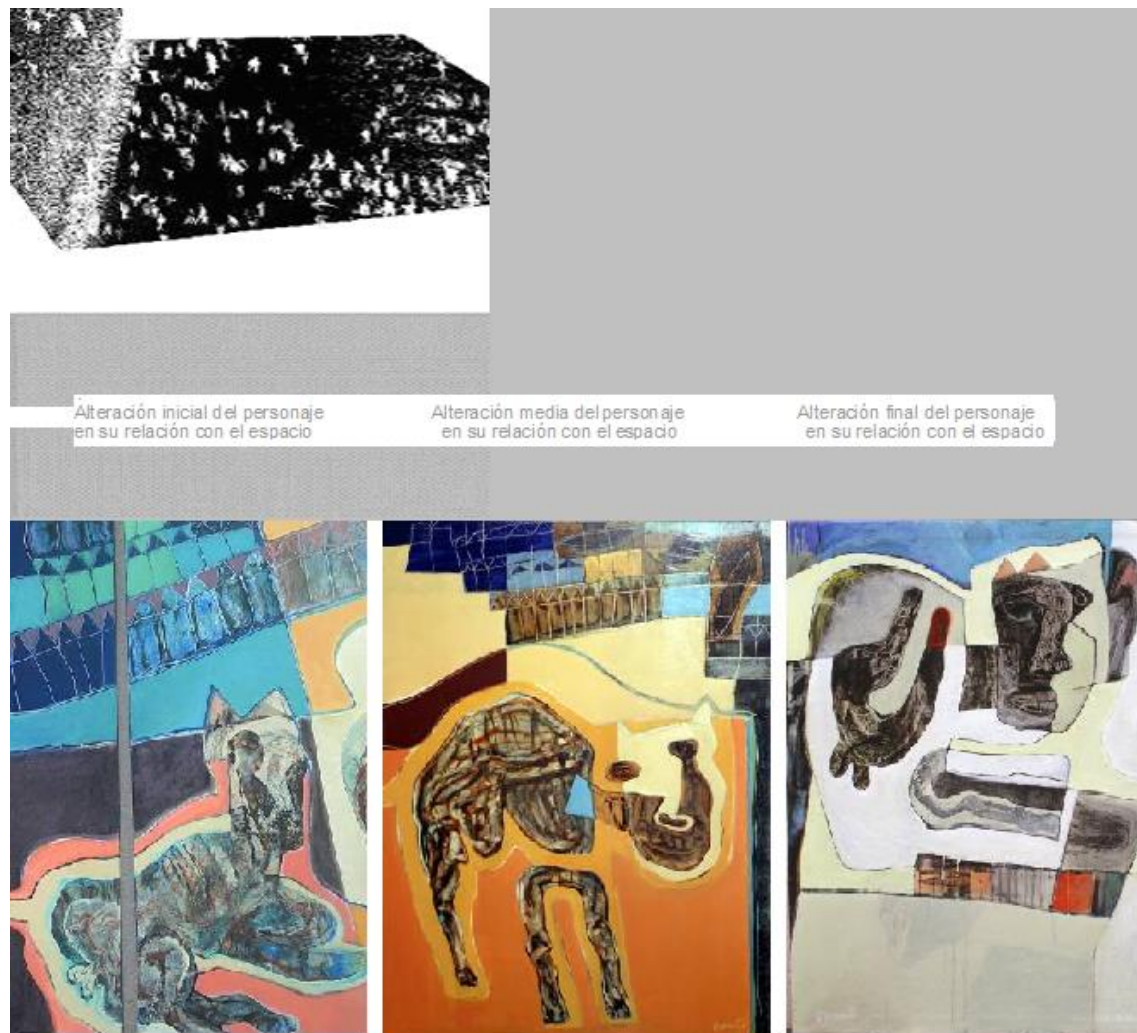
109.- Ibiza biomorfica 11. Oyonarte.

### Personaje orgánico-animal

En un principio el espacio se ve alterado por el ser al que contiene, que se expande en él en un aura comunicativa, pero sin verse afectado el personaje en su forma individual.

Más adelante el espacio y el tiempo provocan alteraciones en la estructura del personaje.

Estas alteraciones se hacen irreversibles en la última etapa, el orden se descompone y aparece un nuevo ser, una nueva especie que constituye la máscara estética.



110.- *Todo sucede en el río*. Oyonarte.

111.- *Perro rascándose*. Oyonarte.

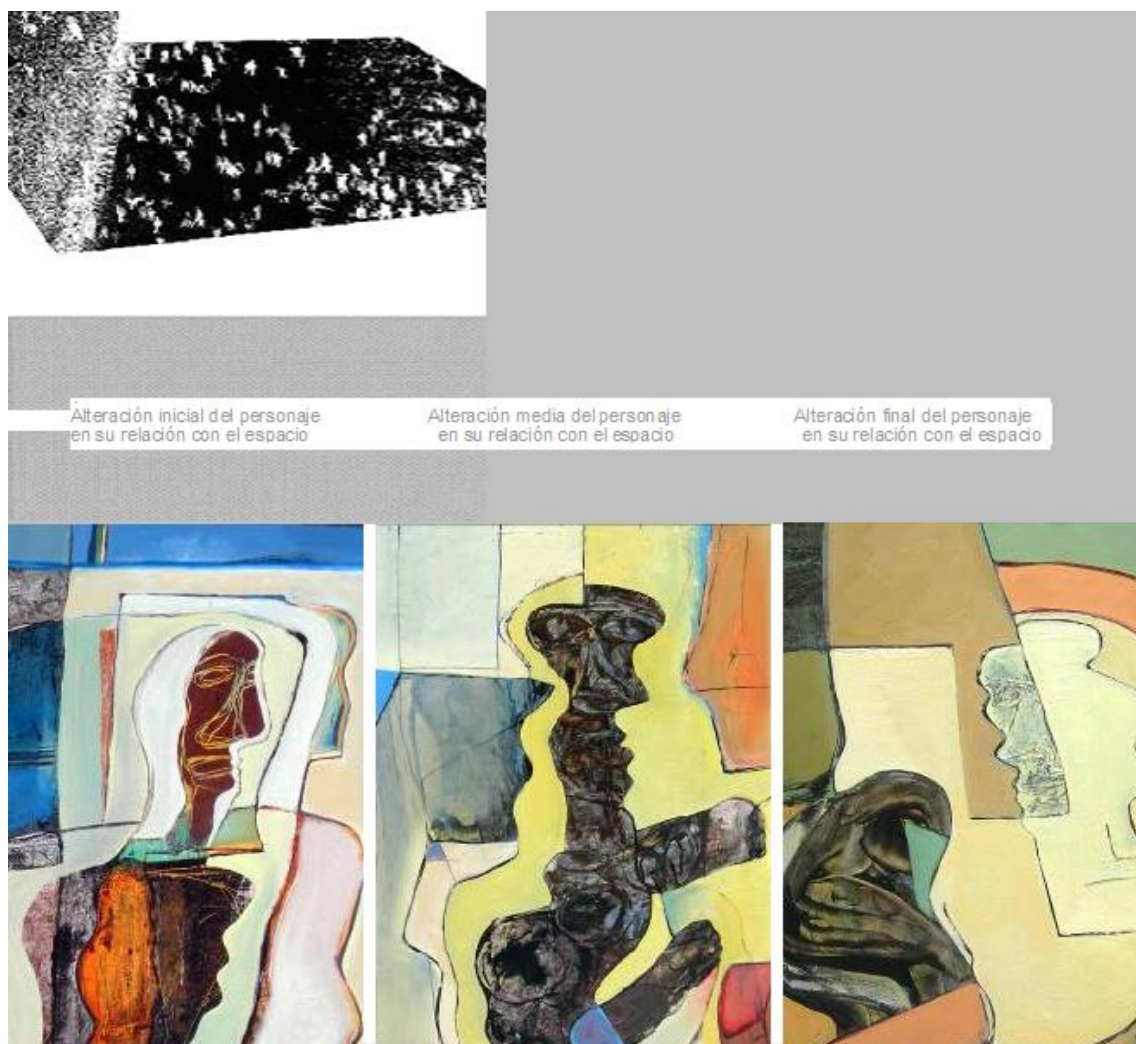
112.- *Formas orgánicas 3*. Oyonarte.

### Personaje orgánico-persona

El proceso de transformación es igual que en lo orgánico animal, pero el sentido de trascendencia resultante es mayor por su condición humana.

Oteiza ordenó las obras de arte en tres estilos dependiendo de su proximidad a la naturaleza. Con esto puede explicar lo acontecido en el arte anteriormente a los grandes cuestionamientos estéticos de finales del siglo XIX y principios del XX.





113.- Personaje 3. Oyonarte.

114.- Personaje 7. Oyonarte.

115.- Personaje 9. Oyonarte.

Los estilos se pueden interpretar creando un paralelismo entre el *ser real*, como producto del *naturalismo*, el *ser binario*, del *surrealismo* y el *ser estético*, del *superrealismo*, de forma que las obras producidas en los movimientos surrealista y superrealista, deberían incluir en su proceso de gestación al *ser ideal* y por tanto los elementos geométricos y abstractos.

Las obras de arte significativo son superrealistas, las obras que han encontrado un camino hacia la abstracción en el surrealismo y las obras que sólo buscan la belleza en la interpretación de la naturaleza, en el naturalismo.

Luego quedarían los grandes productores de disparates, los artistas agustinianos del periodo clásico, El Greco o Goya cuyas creaciones, en la lógica oteiciana, suponemos ya superrealistas.

Finalmente diez años después la *ley de los cambios* desemboca en la *ley de los cambios en la expresión*, otra clasificación que elabora Oteiza (1990) para incluir a los artistas que, como él, han abandonado el ejercicio activo del arte:

*realidad preartística – clasicismo – barroco – impresionismo – vida post.artística.*

Poco más tarde retuerce esta última ley para aplicarla también a su propia obra:

*búsqueda de herramientas conceptuales capaces de definir un propósito experimental 1930/50 – desarrollo del propósito experimental 1950/57 – conclusiones experimentales 1957/58 – actividad de fundamentación cultural, estética y lingüística de la matría vasca 1958/2003.*

Un Oteiza octogenario elabora una última justificación racional a su trayectoria estética y vital.

#### 7.3.4. Lo jondo.

Hemos visto la importancia que da Oteiza a las culturas de las que surgen los hombres capaces de representar los mitos que las representan.

Por eso está continuamente mezclando lo antropológico con lo artístico.

Considera que la objetividad estética que encuentra en las manifestaciones artísticas de esas culturas, le permite analizar desde una antropología objetiva la verdadera cultura de las civilizaciones de donde surgen.

En la verdad de las manifestaciones culturales encuentra Oteiza el arte, y en el límite del arte encuentra el *arte jondo*, que sería entonces lo más objetivo de lo objetivo, ya que sería la unión del arte con la vida, al enraizarse con lo popular.

En los escritos de Oteiza aparece regularmente lo que se ha venido en llamar *lo popular*, en especial en su tratado *Interpretación estética de la escultura megalítica americana*.

En ese tratado Oteiza utiliza el término *lo jondo*, para expresar el momento justo en que la cultura agustiniana, se encuentra a punto de decidir la forma con la que se erige la estatua que representa la figura mítica de esa cultura.

Una estatua que expresa la posición sensible y transcendental que adopta el pueblo de San Agustín ante el mundo.

Cuando la situación de la cultura es de *hondura*, surge el hombre que es capaz de interpretar los rostros de la Naturaleza, que están en el sentir de los otros hombres de esa cultura.

Oteiza encuentra lo jondo de la cultura de san Agustín en la figura mítica del hombre-jaguar.



116.- *Hombre-jaguar. Escultura San Agustín.*

Se producen resultados plásticos de una frescura popular que resulta inédita y original, que responde a la madurez de una nueva situación.

El momento de *lo jondo* constituye una situación de auténtica actividad metafísica del hombre. Para Schopenhauer, citado por Safranski (2008), presupone una forma de conocimiento liberado de la voluntad.



La adquisición de un conocimiento desinteresado a través de lo jondo lleva al entendimiento del *en sí* de la vida a través de un espectáculo lleno de significación.

El concepto objetivista oteiziano del arte jondo está influenciado por el *rey del duende*, Federico García Lorca<sup>97</sup>, que en su libro *Teoría y juego del duende*. 1969, define la *jondura* como el estado personal del creador consistente en *luchar y no pensar*.

Oteiza como Lorca buscaba el duende del hacer y no pensar en el flamenco



117.- *Poema del Cante Jondo*, Café de Chinitas, Federico García Lorca.

Otra vez aparece la necesidad de no pensar, de anular la razón, que habíamos deducido de la carta de justificación que Wittgenstein añadía al manuscrito de su *Tractatus*. En ella advertía a los posibles editores del libro que lo verdaderamente importante del libro es lo que no estaba escrito.

---

<sup>97</sup> En la biblioteca personal de Oteiza se encontraba el libro *Homenaje de escritores y artistas a Federico García Lorca*, publicado en 1937 en Montevideo con motivo de los recitales poéticos de la artista Mony Hermelo en Buenos Aires y Montevideo

La relación empática entre Oteiza y Lorca, con el arte jondo como telón de fondo, la explica Carlos Martínez Gorriarán (2011) desde el interés de Oteiza por los toros y el cante jondo:

*(...) este inesperado interés por los toros y el cante jondo evoca al joven Oteiza, negado por el maduro, pero aficionado a las corridas de toros y a visitar los “tablaos” más puristas de Madrid García Lorca, tan admirado por Lekuona, ya había relacionado el cante jondo con la poética del sentimiento trágico ante la muerte (...) Es la conquista instintiva de lo formal superior. El arte jondo es el sentimiento trágico de los pueblos resuelto en sus expresiones certeras (p. 138)*

Lorca aporta una definición del *duende* en *Teoría y juego del duende*, que coincide con Goethe cuando define la magia de Paganini: *...poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica.* (Lorca, 1969, p.173).

Habla de sentir y no pensar: *(...) el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.* (Lorca, 1969, p.173).

Las raíces de Paul Klee (2009) como las de Lorca sacan lo impensable del limo de lo profundo, lo transmite el tronco (el artista), a la copa donde florece la obra.

Para Klee el artista es un mero transmisor de lo profundo a la obra.

El término *arte jondo* en boca de Oteiza expresa una creación que surge de la raigambre, de lo auténticamente popular, para separarlo de lo meramente popular.

Oteiza consideraba que el alma estética vasca tiene su primera manifestación en las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira, en ellas encuentra el primer arte jondo: *El cante jondo pictórico, En el desorden natural, la inspiración de lo inmóvil que aparece.* (Oteiza, 2009, p.83).

### 7.3.5. El ser estético desmaterializado. El vacío.

La última gran aportación de Oteiza al concepto de objetividad de la obra de arte, es su concepto de la obra como vacío, como la nada a la que llega el hombre que ha salido de la nada.

Es difícil encontrar algo más universal, y por tanto más objetivo que la nada de la que surge todo y que es todo finalmente.

Para Heidegger tampoco hay algo tan objetivo como la nada:

*Estamos en el cruce metódico de caminos que decide sobre la vida o la muerte de la filosofía en general, estamos ante un abismo en el que: o bien saltamos a la nada, es decir, a la nada de la objetividad absoluta, o bien logramos saltar a otro mundo o, más exactamente por primera vez al mundo.* Heidegger en (Safranski, 1997, p. 133).

Para Heidegger como para Schopenhauer (2004) la nada es el resultado final de la objetivación del ser. También concluyen en la nada sus aproximaciones al ser.

Esa intuición la tiene Oteiza desde sus recuerdos infantiles en los huecos de la arena de la playa de Orio, donde se refugiaba de pequeño para sentir la soledad, capacidad para la soledad que ya había dicho Nietzsche que es la medida espiritual del hombre.

Para Oteiza el dominio de la soledad se consigue mediante el arte:

*Lo que nosotros explicaremos en este trabajo es que este dominio de la soledad se produce históricamente cuando el hombre concluye (en un vacío metafísico) el proceso entero de un lenguaje artístico* (Oteiza, 2009, p.12).

La conciencia estética de esa soledad, de la nada, toma entidad de motor de creación a partir de redescubrir estéticamente los pequeños vacío-crómlech de su tierra.

Oteiza llega a la conclusión de que la figura mítica de su cultura que pretende representar, a la luz del arte contemporáneo, es la representación del vacío.

El ser estético que sale de la nada, entra en la esfera del arte cuando empieza a trascender el tiempo. Entonces el artista no solo consigue sacar algo de la nada sino hacer perdurable lo perecedero.

La creación entonces sobrevive a su época y el misterio de la creación se incorpora en la obra. Oteiza consideraba que este proceso culmina con el *vacío final*, momento en el que el arte ya no necesita seguir explorando.

Entiende que el periodo de formación de la personalidad del individuo por medio del arte es el periodo entre una nada que lleva al arte y el de un abandono del arte cuando llega a otra nada que es el todo:

*Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que (trabajando en la elaboración de un lenguaje, el del arte) en una difícil y costosa explicación que relacionan estos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59. Pero no solamente no me ha servido para esa conclusión personal, pues puedo afirmar y afirmo ahora: que el arte en toda época y en cualquier lugar, es un proceso integrador, religado, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como solución límite y solución espiritual de la existencia. (Oteiza, 2009, p. 76).*

Llega a ese punto a través de una frenética evolución de su obra, que comienza en el momento en que comienza a perforarla.

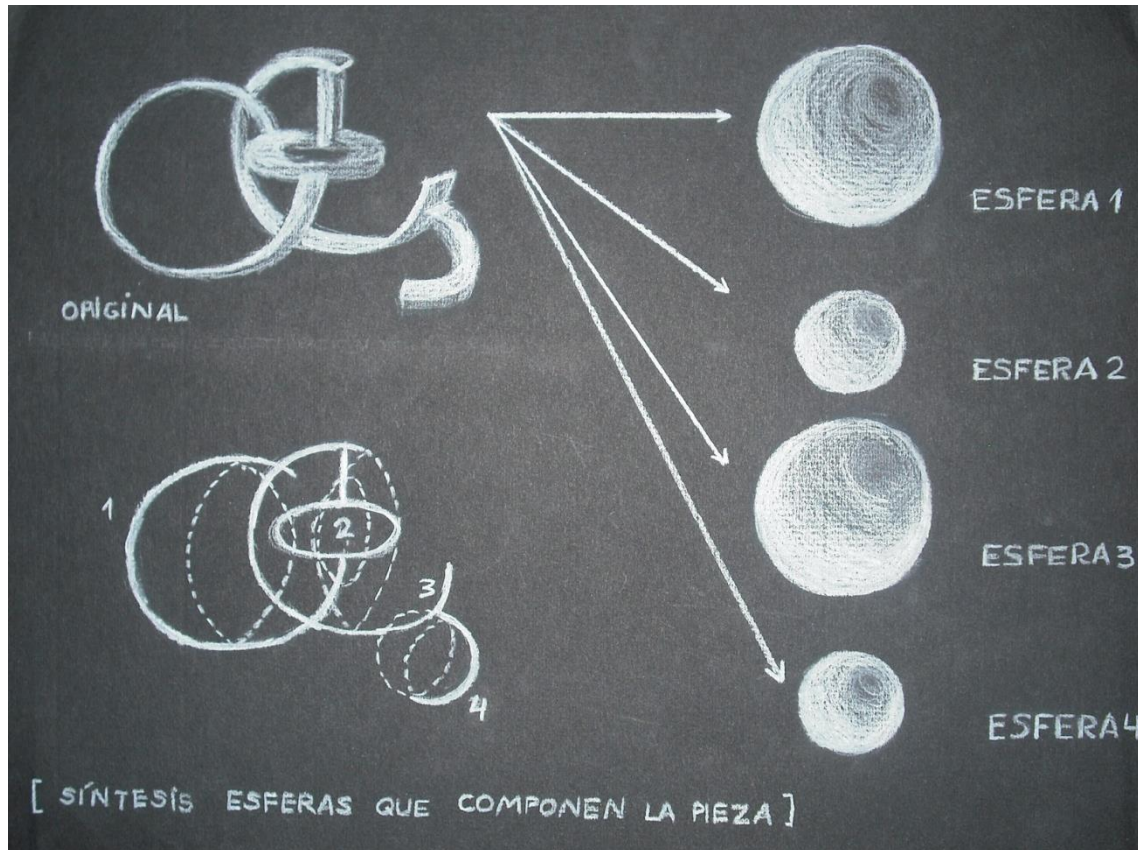
La relación de su obra con el vacío prosigue implicando cada vez más al espacio que rodea a la escultura, bien sea por aplastamiento de esta, o por prolongación de la obra en el espacio circundante.

La obra de Oteiza se plantea ya más como desocupación, que como ocupación del espacio, primero con el cilindro y la esfera, y finalmente con el cubo.

Representa el espacio contenido en el cubo en las *cajas vacías*, y en las *cajas metafísicas*, donde se limitar a recercar una porción de espacio al que se singulariza del resto.

Con el acto de separación de la porción de espacio contenido en la caja, emula el espacio confinado en el interior de los pequeños crómlech vascos.

Con *desocupación de la esfera*, Oteiza representa el espacio interior de cuatro esferas concatenadas. Está mostrando el vacío del espacio que ocupaban esas esferas.



118.- Fase previa a la desocupación de la esfera. Jorge Oteiza.

En el momento final de su trayectoria de escultor se identifica con Heidegger, quien consideraba la custodia del vacío, la esencia y función de la escultura:

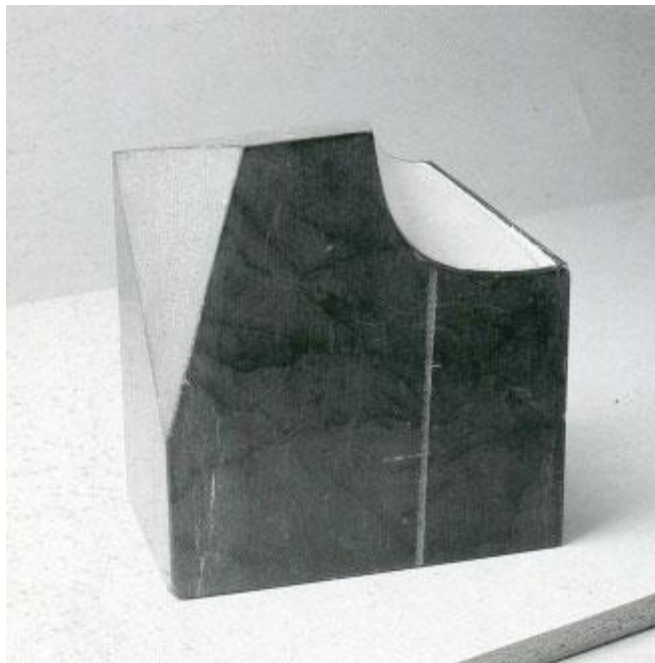
*(...) de este vacío, en los lugares de las cosas. Justo ahí donde se experimente la coincidencia de objeto y lugar, donde la incorporación de los lugares en los objetos se muestra a plena luz (Heidegger, 1969, p.132).*

La escultura custodia el vacío en la plenitud corpórea de las cosas-lugares, que constituye la libertad del espacio abierto a todo lo existente.

El hombre comienza abandonando la vida por el arte (que no es expresión del autor, ni reflejo de la vida) para terminar volviendo a la vida y dejando el arte, cuando conoce la verdad que se esconde en la Nada.

Para Oteiza es el momento en el que se dan las circunstancias para que aparezca el *arte nuevo* que se diferencia de las manifestaciones artísticas anteriores, como explica en la famosa conferencia del Cine Club de Irún:

*Teorema de la desocupación cúbica*, supone una pieza clave en la evolución de la representación del vacío, eliminando con dos cortes parte del material del cubo, pasa de la serie de poliedros abiertos, a los poliedros vacíos.



119.- *Teorema de la desocupación cúbica*, Oteiza. 1956. [www.espacioluke.com](http://www.espacioluke.com).

Las características del *arte antiguo* serían:

- 1.- *El arte es expresión, comunicación.*
- 2.- *El arte parte del cero, de la nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión.*
- 3.- *La realidad del arte se identificaría con la realidad de la naturaleza.*

El arte nuevo se caracterizaría por:

- 1.- *El arte no es expresión, por tanto tampoco es comunicación.*

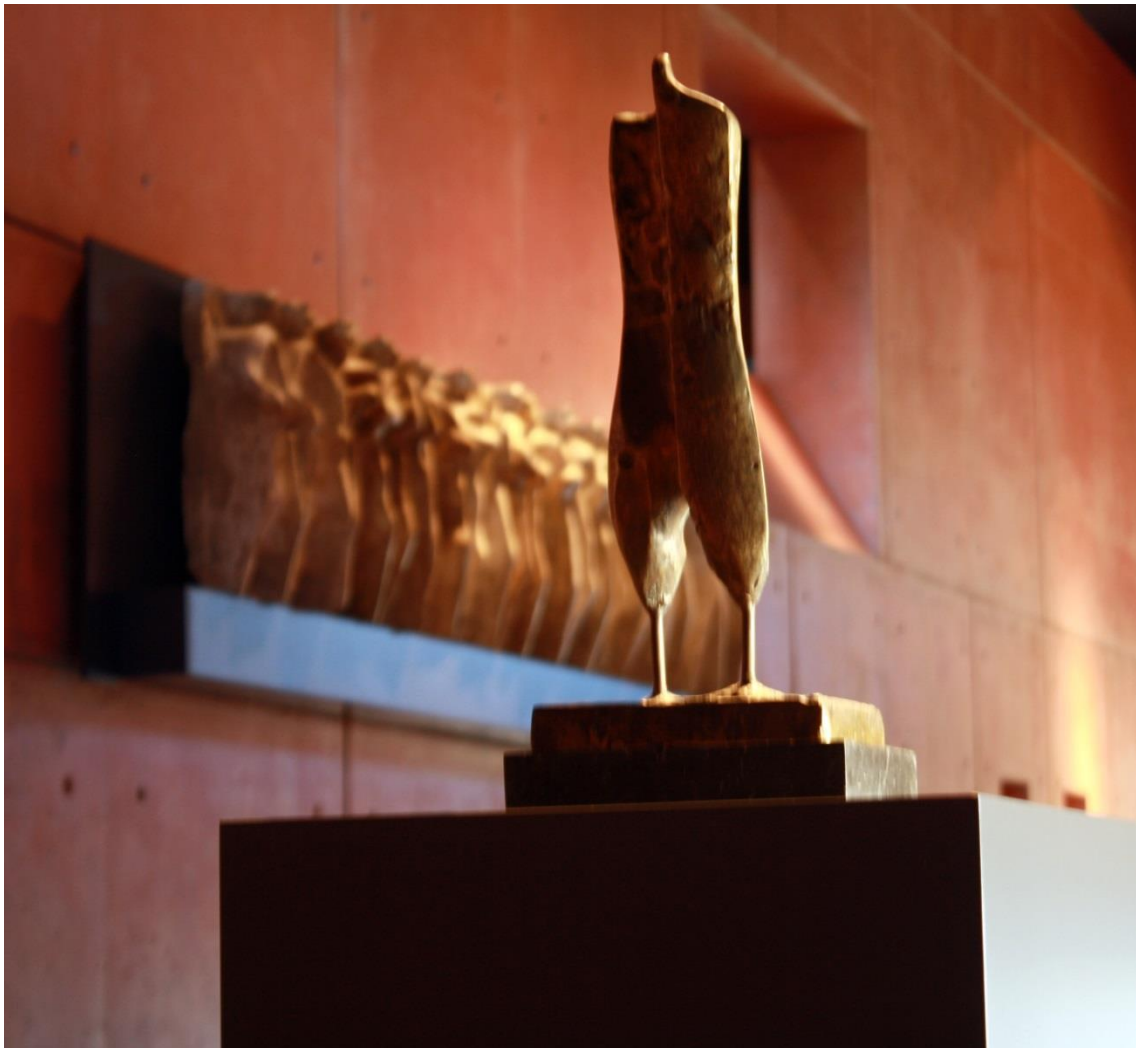


2.- *La nada es el punto de llegada.*

3.- *El arte es incomunicación con la realidad* (Oteiza, 2009, p.74).

Por tanto no puede ser representativo de algo, ni ser referencia ni metáfora de ninguna realidad.

*El arte es incomunicación con la realidad.* Aún en su época expresionista, Oteiza buscó el silencio en sus obras,



120.- Obras de Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino.

Por tanto no puede ser representativo de algo, ni ser referencia ni metáfora de ninguna realidad.

En esta concepción del arte Oteiza rompe con el romanticismo sensorial, en cuanto al arte como expresión del *alma* del autor.

El arte ya no expresa nada del autor, en esto se parece tanto a los posrománticos alemanes, al formalismo ruso, a Jakobson o al Neocriticismo americano, que consideran el arte como el reflejo en el espejo de Sthendal, como objeto en sí, como algo que llama la atención sobre sí mismo, sobre su mismidad.

La estructura de la obra del *arte nuevo* oteiciano, su campo semántico, crea los símbolos que genera de sí mismo, que sirven exclusivamente en el juego sintáctico de esa obra, sin simbolizar nada externo a ella misma, sin querer expresar nada.

El campo semántico de la obra es interno a la propia obra, la obra no significa nada externo a ella misma.

Es en ese sentido en el que lo consideramos como arte asemántico todo lo que no sea su propia significación, ya que su incomunicación con la realidad no le permite representar ni significar nada ajeno a sí mismo.

Por eso Oteiza enfrenta un arte *antiguo* de comunicación, con la nada comunicativa de su *arte nuevo*:

*Si el arte era una física de comunicación en la primera fase, se convierte en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio – formalista o informal – en una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad (lógicamente de una sensibilidad que ya debería estar formada en parte por el arte anterior, para sentir ahora la protección del arte actual) (Oteiza, 2009, p. 74).*

Hay algunos aspectos de este *arte nuevo* de Oteiza que suenan a Borges, otro gran comunicador, a quien Oteiza respetaba especialmente, pese a haber comparado a los vascos con las vacas.

El vacío oteiciano, también marcó a Mario Onaindia, que tenía los escritos de Oteiza entre sus lecturas de cabecera. Encuentra tres ideas para definir el vacío de Oteiza:



*(...) el vacío o la nada (huts) encontrado por Oteiza en el arte moderno, no es más que el espejo donde se mira y se ve a sí mismo, o mejor, lo que él proyecta en la obra de arte*

*El espejo del vacío devuelve la imagen distorsionada, como los espejos cóncavos y convexos de la calle del Gato donde se asoma Max Estrella.*

*Es el espejo del vacío uterino de su niñez, cuando se refugiaba en las oquedades de la playa de Orio (Oniandia, 2004, p. 116).*

En los pequeños crómlech vascos Oteiza encuentra por primera vez el espejo del vacío, la nada del crómlech como tumba protectora de la soledad, porque en su interior no contiene nada (huts), y esa nada constituye un lugar de protección del individuo y de su soledad.

También encuentra el vacío en las *Meninas* de Velázquez, donde percibe el espacio entre los distintos personajes como algo vaciado, y en los espacios vacíos espirituales del arte oriental:

*Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la nada transcendente del espacio vacío del crómlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de oriente acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos que aún conserva firmemente su tradición artística y también su tradición religiosa. Todo el renacimiento acaba en la última pintura vasca de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones para desembocar en un nuevo vacío.*

*Este vacío final significa que el arte ya no necesita seguir explorando, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida. (Oteiza, 2009, p. 79).*

La escenificación final de la bipolaridad de Oteiza, es abandonar el ejercicio de escultura cuando ha llegado a descubrir en el vacío el *ser estético*, la estructura mítica de su época.

Ha llegado al extremo de sí mismo, a su ser en sí, para descubrir que el ser en sí de todo es el vacío.

La cuestión es ahora enfrentarse a ello o hacer como Oteiza y abandonar la escultura.



## **8.- CONCLUSIONES.**

### **1.- La obra de arte es objetiva cuando trasciende el ego del sujeto (la razón y los sentimientos, tanto del creador como del espectador).**

Lo demuestro encontrando la última pieza que cierra el modelo de experiencia estética objetiva en el que se empeña la Modernidad estética.

La experiencia estética objetiva referida a la percepción de la obra de arte ya estaba definida en el modelo final de Heidegger.

La creativa, sin embargo, tropezaba en la representación mental de la vivencia del en sí de la obra que realiza el artista al final de la experiencia. El entendimiento del artista acababa por aparecer en el último momento, cosifica la vivencia y todo vuelve a empezar. La cosa en sí de la obra de arte permanece entonces, como con Kant, desconocida.

Desbloqueo la situación interponiendo un elemento (la obra de arte) donde se realiza la representación de la vivencia de la obra que traslada la imaginación del artista.

Esta manera nueva de entender la experiencia estética creativa es la gran aportación de esta tesis.

### **2.- La obra de arte objetiva se obtiene en la experiencia estética en la que se sustituye la representación intelectual de la obra por la propia representación que constituye la obra objetiva.**

El artista utiliza un medio especular (el soporte de la obra) como forma de ver la invisibilidad de la escurridiza cosa en sí de la obra, que desaparece cuando realiza su representación intelectual.

Para llegar a las dos conclusiones fundamentales de la tesis, planteo cuatro ideas nuevas, con las que completo el modelo de experiencia estética objetiva que inicia Schopenhauer, completan Nietzsche y Bergson, y que casi llega a finalizar Heidegger:

- *La experiencia estética objetiva es la perceptiva, en la que solo hay vivencia de la obra de arte pero no representación mental de la misma. La experiencia estética creativa es subjetiva, se objetiva mediante la perceptiva.*

- En la experiencia estética creativa no hay ninguna representación mental de la obra de arte. La única representación que se produce es la propia obra. La obra sustituye a la representación mental, la vivencia que experimenta el artista de la obra no se hace consciente en el proceso de creación.

- En la obra de arte el artista consigue representar lo que le es imposible hacer mentalmente, el en sí de la obra de arte, la verdadera forma de la obra, lo significativo. El en sí de la obra de arte es lo objetivo de la obra de arte. Lo que tienen en común todas las obras de arte significativas. Lo que desaparece cuando se realiza la representación mental de la obra.

- La obra se compone de elementos subjetivos (lo propio del artista) que surgen de la imaginación del artista (de su imaginario), y de una estructura objetiva (lo propio del arte), formada por la objetivación que provocan las sucesivas percepciones objetivas de los elementos subjetivos.

En el proceso de creación hay que estar continuamente preguntando a la obra, cuando la obra *habla*, cuando solo existe la obra, cuando es objetiva, está terminada.

Con la incorporación de estas ideas, la experiencia estética creativa queda de la siguiente forma:

Además del en sí de la obra (lo importante de las obras de arte, lo que diferencia lo que es arte de lo que no lo es) las obras tienen una parte subjetiva, que las dota de una personalidad diferencial (lo propio del artista) si no las obras de arte serían de una uniformidad inasumible.

Aunque el artista aparta razón y sentimientos desde el principio de la experiencia estética, incorpora su subjetividad cuando la vivencia realiza el camino de vuelta desde el en sí del artista mediante la imaginación.

La imaginación no es un material inerte, es algo propio del artista que tiene una identidad formal, es subjetiva.

El poder evocador que tiene la imaginación para arrancar la vivencia del en sí de la cosa, del en sí del artista y trasladarla al soporte de la obra, consiste en traducir la vivencia (el estremecimiento) a imágenes, movimientos o sonidos, que salen del imaginario personal del artista.

Mediante la imaginación el artista lanza al soporte su imaginario subjetivo, el artista lo objetiva realizando percepciones objetivas de lo que va configurándose de la obra.

Mediante la vivencia de la obra, el artista selecciona los elementos objetivos de la obra que han salido de su subjetividad, de su imaginario (de esa manera la va objetivando progresivamente).

La experiencia creativa se plantea como un juego en el que la subjetividad del artista se mueve con las reglas que va marcando el impulso del juego (el estremecimiento del artista). El artista juega al juego de la creación.<sup>98</sup>

Al ir arrojando materiales sobre el soporte, moviendo su cuerpo o lanzando sonidos al aire, va creando un espacio sugerente, hasta que la obra que está apareciendo provoca un interés que pone en contacto la obra con su en sí.

El artista percibe estéticamente lo que va apareciendo dejando aparte su subjetividad (la experiencia estética perceptiva es objetiva). De esta manera cuida de no perder lo importante, las partes de la obra donde se manifiesta lo propio del arte.

Los elementos de la obra que provocan el interés en el artista resuenan con el en sí del artista, son los que marcan las reglas del juego de la coherencia interna de la obra, a los que se someten artista y obra.

El juego de construcción de la obra se plantea como un desvelamiento de las vivencias que va experimentando el en sí objetivo del artista de los elementos subjetivos de la obra que van apareciendo a través de la imaginación del artista.

---

<sup>98</sup> En el proceso de creación de una obra es importante no tener sesiones largas ininterrumpidas de trabajo, es mejor espaciarlas con paradas, ya que rápidamente sentimientos y razón se apoderan de la experiencia (nota del autor).

Juega al juego que le propone la obra pero los elementos del juego han salido del imaginario del artista.

La vivencia de los elementos estéticos subjetivos, le permite al artista detectar los significativos (objetivos) y apartar los no significativos, con lo que genera la estructura objetiva de la obra.

El desarrollo de la obra se realiza entonces, respetando la coherencia interna que marcan los elementos objetivos (salidos de la subjetividad del artista, pero reconocidos por la objetividad de su en sí)<sup>99</sup>.

Con lo que la obra tiene una personalidad y un estilo definido que marcan los elementos del imaginario personal del artista (lo propio del artista), pero la configuración de la obra, su estructura objetiva se decide desde la obra misma a partir de las percepciones (vivencias objetivas) que va realizando de ellos (lo propio del arte).

A partir de esta demostración, ya se puede afirmar:

**3.- La obra de arte, como consecuencia final de la experiencia estética objetiva, es la única forma que tiene el ser humano, de representar la vivencia que realiza su en sí del mundo.**

Por lo tanto que el arte es la forma de conocimiento del mundo que tiene el hombre fuera de la representación intelectual (fenoménica).

De la demostración de la objetividad de la obra de arte, y de la conclusión de la experiencia estética objetiva, se derivan otras evidentes:

*1.- Resulta evidente la imposibilidad de convivencia de razón y arte.*

Si hay algo que ha quedado claro en esta investigación, es que el mundo racional de las ideas es el mundo de las apariencias (el entendimiento realiza una representación intelectual de las cosas que no coincide con lo que son las cosas en sí).

---

<sup>99</sup> El estremecimiento estético es la vara de medir que tiene el artista para reconocer lo significativo de los elementos de la obra. (nota del autor).

Si hay alguna posibilidad de que al arte desvele la verdad que se encuentra tras las apariencias está, desde luego, fuera del mundo de las ideas. Solo anulando su razón el artista tiene la oportunidad de asomarse al mundo de la verdadera forma de las cosas, de donde puede surgir el arte.

## *2.- Resulta evidente la imposibilidad de convivencia de sentimientos y arte.*

La subjetividad se compone de la razón (lo subjetivo) y los sentimientos (lo más subjetivo). Los sentimientos resultan lo más difícil de anular, impregnan de manera inconsciente la información externa que llega al sujeto, antes de llegar al entendimiento.

Al ser inconscientes, el sujeto confunde fácilmente los sentimientos con lo que es realmente (con su verdadero ser). Por lo que la proyección de los sentimientos del sujeto en la experiencia estética es muy difícil de evitar.

Anulando esta proyección inconsciente<sup>100</sup> es como el sujeto (artista o espectador) puede llegar a través del sobrecogimiento estético a la objetividad de la obra de arte.

## *3.- La objetividad estética de la obra de arte se mueve en el mundo de la intuición.*

La objetividad estética de la obra de arte no es analizable, ni se puede sentir, solo se puede vivenciar cuando creador o espectador consiguen salirse de su subjetividad.

De estas ideas básicas se deriva un segundo escalón de conclusiones concatenadas con las iniciales.

En este escalón se clarifican los conceptos estéticos de valoración de la objetividad de las obras de arte, correspondientes a los aspectos de la personalidad del sujeto analizados en las conclusiones anteriores.

La valoración racional se realiza con el juicio racional a partir del impacto intelectual que provoca la obra. La valoración emocional mediante el gusto a

---

<sup>100</sup> La proyección emocional del sujeto (artista o espectador) en la obra de arte, es una proyección del inconsciente próximo (compuesto de imágenes y sentimientos reprimidos). Una parte de la personalidad que no interviene en el sobrecogimiento estético. (nota del autor)



partir de la conmoción emocional. La vivencial se realiza con la intuición a partir del sobrecogimiento estético, que surge con la anulación de la individualidad del sujeto.

1.- *La interpretación subjetiva de la experiencia estética que se plantea mediante el juicio estético, no determina el valor objetivo de una obra de arte significativa.*

El juicio estético que se realiza de la obra de arte analiza la representación de la obra que ha realizado el intelecto.

Los juicios críticos normalizados comienzan en la tercera etapa de la experiencia estética, la analítica, cuando el observador se distancia de una obra que ya está representada en nuestro intelecto.

Del mayor o menor disfrute intelectual que nos proporcione la representación intelectual de la obra surge el *impacto intelectual*. El *impacto intelectual* depende del desarrollo cultural del sujeto (está sometido a circunstancias subjetivas).

La percepción de un objeto es una representación del objeto que realiza el intelecto que será universal (idéntica para todos los hombres).

El juicio estético de una obra de arte, parte de la percepción de la obra de arte como si fuera un objeto normal (se realiza a partir de la representación intelectual de la obra de arte).

Sobre la representación intelectual de la obra de arte se pueden realizar una gran variedad de juicios estéticos. Al ser única la representación que realiza el intelecto de cualquier ser humano de la obra, y múltiple el juicio se deduce que el juicio estético es subjetivo.

Con lo que la experiencia estética que se realiza a partir del juicio estético nos daría como resultado que el valor estético de una obra de arte es subjetivo.

Pero el juicio estético se realiza sobre la representación que realiza el intelecto de la obra. Y desde Kant (*Crítica del Juicio*, 1790) está universalmente admitido que las cosas no son *en sí* como las representamos con nuestro intelecto.

El juicio estético analiza el impacto intelectual que ejerce sobre el espectador, la representación intelectual de la obra de arte. No la verdadera obra de arte, por tanto no sirve para determinar el valor objetivo de la obra de arte.

El valor de objetividad de la obra de arte significativa, hace referencia a la obra de verdad, al *en sí* de la obra, no a la representación intelectual que realiza el sujeto de ella

*2.- La interpretación subjetiva de la experiencia estética que se plantea mediante el gusto, no determina el valor objetivo de una obra de arte significativa.*

La valoración de la obra de arte que se realiza en la experiencia del gusto es diferente de la del juicio estético. Esta última se ajusta al modelo de percepción de los objetos no artísticos (se realiza sobre la representación intelectual del objeto).

La valoración de la obra de arte a partir del gusto se realiza con nuestros sentidos, los estímulos sensoriales correspondientes a la obra atraviesan la parte emocional del cerebro donde se impregnan de emociones.

En esa zona se produce la experiencia estética del gusto. Se despiertan las sensaciones de agrado o desagrado con mayor o menor intensidad dependiendo de las características estéticas del fenómeno.

Desde Kant hay unanimidad en admitir que el fenómeno de la obra de arte incide sobre nuestros sentimientos, provocando una sensación de agrado o desagrado, que es anterior a la representación intelectual de la obra (la representación la realiza el intelecto a partir del fenómeno, de las formas a priori de la sensibilidad (espacio y tiempo) y de las categorías).

Todos los hombres reciben una información sensorial idéntica de una misma obra de arte. Si no fuese así no podrían coincidir las representaciones intelectuales realizadas por diferentes sujetos de una misma obra.

Ante una obra, la sensación de placer o disgusto es diferente para diferentes espectadores, la experiencia del gusto es subjetiva, la más subjetiva; y da lugar

a expresiones del tipo: para gustos los colores, o sobre gustos no hay nada escrito.

El fenómeno de la obra, antes de ser representado por el intelecto, llega cargado emocionalmente, el sujeto ya sabe si le gusta o no el objeto que está representando.

Se produce una apropiación inconsciente de la obra, al proyectar el sujeto sus sentimientos reprimidos sobre ella.

Las emociones del sujeto surgen como proyección de ideas, sentimientos o imágenes reprimidas que se encuentran *refugiadas* en el inconsciente próximo.

La mayor o menor capacidad de proyección de nuestras emociones que tenga la obra, hace que la obra de arte nos *guste* más o menos, y que surja o no la *conmoción emocional*.

El gusto (la sensación de agrado o desagrado) que produce la obra de arte, surge a partir de la *conmoción emocional* que es lo más subjetivo del individuo. Al depender del inconsciente próximo, es muy diferente del inconsciente próximo del resto de los sujetos (los sentimientos y emociones son lo más subjetivo del ser humano).

La experiencia del gusto es la más subjetiva, y tampoco se refiere a lo que es la obra de arte de verdad.<sup>101</sup>

Al no traspasar la *apariencia* de la obra de arte (no referirse a la obra de verdad) ni el *juicio estético* ni el *gusto* son elementos válidos para valorar la objetividad estética de una obra de arte.

La subjetividad evidente del juicio estético y del gusto, no implica que la experiencia estética sea subjetiva, sino que todavía no se ha experimentado sobre *lo propio del arte* de la obra. Lo que es la obra de arte de verdad.

---

<sup>101</sup> Desde Kant, *Critica del Juicio*, 1790, está asumido que el fenómeno de la cosa no coincide con lo que es la cosa de verdad, es más que la cosa de verdad, la famosa *cosa en sí* es lo que queda de la cosa cuando se elimina de ella el fenómeno.

Son sucedáneos, muletas de las que se ha valido el hombre para poder abordar, sin responsabilizarse, las grandes cuestiones en las que se mueve el arte.<sup>102</sup>

3.- *Para determinar la objetividad de la obra de arte el espectador tiene que anular su subjetividad (sentimientos y razón) y abandonarse al sobrecogimiento estético anulando su individualidad.*

Para hablar de objetividad en la percepción de la obra de arte, debe existir un núcleo de experiencia estética compatible para todos los espectadores.

Algo que no pueda ser percibido subjetivamente (mediante la experiencia habitual de conocimiento de las cosas).

Si las obras no son como las percibimos subjetivamente, aparece el concepto de *la cosa en sí* de la obra, lo que es la obra de verdad, el gran motor de las teorías estéticas de la Modernidad.

La *cosa en sí* de la obra de arte es lo que queda de la obra cuando eliminamos el fenómeno y la representación intelectual de la obra.

Sería como la última capa de la cebolla de la obra, a la que un espectador con sensibilidad puede acceder, si se despoja previamente de toda su distorsión subjetiva interior (anula sentimientos y razón en la percepción de la obra de arte).

Apartados sentimientos y razón en la experiencia estética, hay que encontrar un punto en la percepción que sea previo al conocimiento emocional de la obra.

Este punto de relación con la obra anterior al sentimiento de placer o desagrado que nos provoca la obra, lo define Schopenhauer (2004) como *el interés*, la obra de arte despierta un *interés* violento en el espectador que hace que el conocimiento del objeto se realice de manera diferente a como el espectador conoce el mundo.

El *interés* por un objeto solo se produce en presencia de obras de arte significativo o ante estados de la naturaleza especialmente sublimes.

---

<sup>102</sup> El propio Kant no es capaz de traspasar el ámbito del juicio estético al pasar de puntillas por lo que es su gran descubrimiento: *la cosa en sí* de la obra de arte.

Cuando se produce se establece una nueva prevalencia en el orden de los factores que intervienen en la percepción.

El *interés* posterga la percepción emocional del fenómeno, anterior a la representación intelectual de la obra, al anular los sentimientos y la razón del espectador.

Cuando todavía no se ha establecido una relación emocional con la cosa hay una conexión, como un relámpago de lucidez, que une *la cosa en sí* de la cosa (la *voluntad* de la cosa para Schopenhauer) con la *voluntad* (la *cosa en sí*) del sujeto que la quiere representar.

La *imagen* de la obra se representa mediante la *voluntad* en la *conciencia mejor* (el inconsciente profundo) del sujeto.

Prolongar este estado de lucidez exige al espectador anular la emoción provocada por los sentimientos y permitir que el relámpago se funda con su *voluntad*.

Como consecuencia el espectador pierde la sensación espacio temporal. En realidad aún no ha llegado a tenerla. Siente desaparecer el suelo bajo sus pies y se inunda de sobrecogimiento estético.

En ese estado pre-emocional y pre-racional de sobrecogimiento el *en sí* de la obra de arte se vivencia en la herramienta estética del sujeto, su cuerpo, que reconoce en su mismidad la materia de la que está constituido el arte: la *cosa en sí* de la obra.

En la *conciencia mejor* el sujeto se somete a la obra, hasta que el *en sí* del espectador se reconoce en la obra (la obra es un espejo del *en sí* del artista en el que se reconoce el *en sí* del espectador).

Y se produce el *sobrecogimiento estético*, la reconciliación del sujeto con su *verdadero ser*.

La obra de arte contiene el reflejo del *en sí* del artista, y lo manifiesta cada vez que un espectador se sumerge y contempla su propio *en sí* en ella. Esa

capacidad la mantiene indefinidamente (la podemos observar en obras del Paleolítico) sin disminuir su fuerza.

El espectador se asoma a milenios de conocimiento acumulado que se encuentran en el fondo de su inconsciente.

No proyecta en la obra su subjetividad inconsciente (lo que ha ido reprimiendo a lo largo de su vida) sino su objetividad inconsciente, lo que tiene de común con la humanidad.

Es algo que objetivamente forma parte de la naturaleza de la obra (lo propio del arte) y que constituye la objetividad que adquiere en la libertad intuitiva de la experiencia estética.



## 8. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS.

Adamen, G. (2010). *Ninfas*. Valencia: Pre-textos

Adorno, Th. W., y Horkheimer, M. (1969). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.

Adorno, Th. (1991), *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Taurus.

Adorno, Th. (1980). *Teoría estética*. Barcelona: Akal.

Aguilera Cerni, V. (1966). *Panorama del Nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama.

Aguirre, J.A. (2004). *La historiografía en el siglo XX. Historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?*. Madrid: Montesinos.

Álvarez, S. (2003). *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. Bilbao: Nerea.

Amoroso, L. (1988). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

Argan, G. C. (1976). *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Ayer, A.J. (1971). *Lenguaje, verdad y lógica*. Barcelona: Martínez Roca S. A.

Azua, F. (2002). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama.

Bachelard, G. (1961). *La Poétique de l'Espace*. Paris: PUF.

Badiola, T. (1988). *Oteiza. Propósito Experimental*. Madrid.

Batteux. C. (1746). *Les Baeaux Arts réduits à un même principe*. Disponible en:  
<https://books.google.com>. [Consulta: 21 de abril de 2015]

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Baumgarten, A. (1970). *Aesthetica*. Hildesheim: Georg Olms.

Baumgarten, A., Hamann G., Mendelssohn, M., y Winckelmann, J.J. (1999). *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba Editorial.

Beardsley, M. C., y Hospers, J. (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.

Beck, L. W. (1969), *Early German Philosophy. Kant and His Predecessors*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca.

Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.

Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. París: Gallimard.

Bill, M. (1996). Prólogo de *Lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós ibérica.



- Boas, G. (1950). *Pegaso sin alas*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Birkhoff, G. D. (2009). *Medida Estética*. Disponible en <http://glossarium.bitrum.unileon.es/Home/estetica-de-la-informacion>. [Consulta: 30 de abril de 2015]
- Boileau. (1674), *Art Poétique*, Disponible en: [www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1674\\_boileau.html](http://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1674_boileau.html). [Consulta: 14 de junio de 2015].
- Borras Castañer, L. (1999). *Utopías del relato escénico*. Madrid: Fundación Autor.
- Bouhours, P. D. (1995). *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues*. Paris: Hachette Bnf Philosophie.
- Bozal, Valeriano (y otros). (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: Visor.
- Bullough. E. (2011). *The relation of aesthetics to psychology*. Wiley Online. Library. British Journal of Psychology, 1904-1920 (Noviembre 1919). Volume 10, Issue 1, pp. 43–50.
- Burke, E. R. (2005). *De Lo Sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calabrese, O. (1992). *El lenguaje del arte*. Madrid: Paidós.
- Calle, R. de la (2006). *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de historia de Estética y teoría de las Artes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Carroll N. (2001). *Identifying Art Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge. Cambridge University Press. pp.75-100.
- Collingwood R. G. (2005). "Man Goes Mad" in *The Philosophy of Enchantment*. Oxford University Press, p. 318.
- Child A. (1973) *The Problems of the Sociology of Knowledge. A Critical and Philosophical Study*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley, 1938. pp. 81 y ss
- Choza, J. (1976), *Hábito y espíritu objetivo. Estudio sobre la historicidad en Santo Tomás y en Dilthey*, en «Anuario Filosófico» 9, pp. 11–71.
- Cascardi, A. J. (1992), *The Subject of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassirer E. citado en Merleau-Ponty M. (1975), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona. Península.
- Collingwood, R.G. (1960) *Los principios del arte*. México: FCE.
- Croce, B. (1978). *Breviario de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Crousaz, J.P. (1715). *Traité du Beau*. Disponible en: Gallica, Bibliothèque Numérique. B.N.F. [https://books.google.es/books/about/Trait%C3%A9\\_du\\_beau.html?id=jpYDAAAQAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Trait%C3%A9_du_beau.html?id=jpYDAAAQAAJ&redir_esc=y). [Consulta: 29 de diciembre de 2014].
- Cuervo Marquez, C. (1920). *Prehistoria y viajes, estudios arqueológicos y etnográficos*. Madrid: America.

Chaves, A. (1986). *Monumentos arqueológicos de Tierradentro*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

Danto, A.C. (1981). *Works of Art and Mere Real Things*. In *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard. Harvard University Press. pp. 1-32.

Danto, A.C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, colec. Transiciones.

Danto A.C. (2003). *The Abuse of Beauty*. Disponible en: Google books. [Consulta: 30 de marzo 2015].

Davies, S. "Weitz's Anti-Essentialism." In *Definitions of Art* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1991), pp. 4-21.

De Bruyne, E. (1963). *Historia de la estética*, 3 vols. Madrid: BAC.

Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes*. París: Puf.

Deleuze, G. (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*. Madrid: Escuela de filosofía Universidad ARCIS.

Derrida, Jacques. (2001). *Force of Law: The Mystical Foundation of Authority*, in *Acts of Religion*, Gil Anidjar. Londres: Routledge.

Dickie, G. "The Institutional Theory of Art." In *Theories of Art Today*, edited by Noel Carroll, (University of Wisconsin Press, 2000), pp. 93-108.

Dilthey (1956) *Introducción a las ciencias del espíritu*: ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia, versión española de Julián Marías; prólogo de José Ortega y Gasset, Revista de Occidente, Madrid.

Dilthey, W. (2013). *Introducción a las ciencias del espíritu*. Disponible en: <https://filosinsentido.files.wordpress.com>. [Consulta: 24 de febrero 2015 ].

Dolmatoff Reichel. (1997). *Arqueología de Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Edición original. Presidencia de la República.

Droysen, J.G. (1983). *Histórica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*. Barcelona: Alfa.

Du Bos, J.B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Valencia: Universidad de Valencia.

Du Bos, J.B. (2011). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Disponible en: <https://books.google.es/books>. [Consulta: 26 de noviembre 2014].

Ducasse. (1944). C.J. *The Philosophy of art*. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=IhqUBAAQBAJ&pg=PT162&lpg=PT162&dq=ducasse+estética>. [Consulta: 29 de diciembre de 2014].

Ducasse. C.J. (1958). *El arte, los críticos y usted*. Buenos Aires: Argos.

Dufrenne M. (1953). *Fenomenología de la experiencia estética*. Disponible en: <https://books.google.com>. [Consulta: 12 de septiembre 2014].

- Dufrenne, M. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética*, 2 vols. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Duque Gómez, L. (1963), *San Agustín: Reseña Arqueológica*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Planeta.
- El País. (2004). *Un urinario, la obra de arte más influyente del siglo XX*. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2004/12/02/actualidad/1101942001\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2004/12/02/actualidad/1101942001_850215.html). [Consulta: 23 de junio 2015].
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Fichte, J. G. (2005). *Ética*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1985). *Prefacio de las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta.
- Freud, S. (1974). *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1996). *Obras completas*, vol. XXIII. Buenos Aires: Amorroutu.
- Fullaondo, J. D. (1991). *Oteiza doble retrato*. Madrid: Kain.
- Gadamer, H. (1983). *Verdad y Método*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. (1958), *Die Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins* Rivista di Estetica, III, A, III. Rivista di estetica 3 pp.83-374.
- García Lorca, F. (1969). *Juego y teoría del duende*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Lorca, F. *Teoría y juego del duende..Conferencia*. Disponible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001202.htm>. [Consulta: 14 de Agosto 2014].
- García Morente, M. (1996). *Obras completas*. Barcelona: Anthropos.
- Gaya Nuño, J. (1957). *Escultura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama
- Geertz, C. (1988). *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Givone, S. (2001). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Goethe, J.W. (2004). *Las desventuras del joven Werther*. Barcelona: Juventud.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- Habermas, J. (1982). *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1990). *El pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus.
- Hegel, W.F. (2007a). *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pretextos.
- Hegel W. F. (2007b). *Lecciones Sobre La Estética*. Madrid: Editorial Akal.
- Hegel, W.F. (1985). *Estética*. Buenos Aires: Ediciones Siglo veinte.

- Hegel, W.F. (1968). *Propedeútica Filosófica*. Frankfurt: Hegel Estudio Edición, Vol. 3.
- Hegel, W.F. (1970). *Werke*. XVIII. Berlín: Duncker und Humblot.
- Heidegger, M. (1969). *El Arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*, en: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2000). *Carta sobre el humanismo*, Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2004). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Helvetius, C. A. (1984). *Sobre el Espíritu*. Madrid: Ed. Nacional.
- Huizinga, J. (1949). *Homo Ludens*, Yale: Yale University School of Art.
- Hume, D. (2003). *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Hume, D. (2004). *Investigación Sobre el Conocimiento Humano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Husserl, E. (2009). *La Filosofía, Ciencia Rigurosa*. Madrid: Encuentro.
- Ingarden, R. (1997). *Sobre el problema de la 'relatividad' de los valores*, Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense.
- Isemberg, A. (1973). *Aesthetics and the Theory of Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jameson F. (1983). *El postmodernismo revisado*. Disponible en: <http://www.abadaeditores.com/libro.php?l=324#>. [Consulta: 23 de junio 2015].
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Joad, C. (1925). *Mind and Matter: The Philosophical Introduction to Modern Science*. Londres: Nisbet.
- Jung, C. G. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (2001). *Los complejos y el Inconsciente*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Jung, C. G. (2003). *Introducción a la esencia de la Mitología*. Madrid: Siruela.
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós Iberica.
- Kant, I. (1978). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Kant, I. (1968). *Cimentación para la metafísica de las costumbres*. Madrid: Aguilar.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kant, I. (1987). *Primera introducción a la crítica del juicio*. Madrid: Antonio Machado.
- Klee, P. (1970). *Diarios 1898/1918*. México: Ediciones Era.
- Klee, P. (2009). *Teoría della forma e della figurazione*, vol. I. Milán: Mimesis.
- Leibniz, G.W. (2013). *Discurso de metafísica*. Madrid: Alianza Editorial.

Lehmann, H. (1944). *Arqueología de Moscopán*. Bogotá: Revista del Instituto Etnológico Nacional, Vol. 1, N°2, pp. 657-670.

Levy-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de cultura.

Jacoby, R. (2003). "Entrevista realizada por Juan Ignacio Vallejos". *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos* (pp. 386-387). Barcelona. Ediciones de La Central - Adriana Hidalgo Editora - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Lyotard, J.F. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Llanos Vargas, H. (2005). *Algunas consideraciones sobre la cultura de San Agustín: un proceso histórico milenar en el sur del Alto Magdalena de Colombia*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Llanos Vargas H, y otros. (1983). *Asentamientos prehispánicos de Quinchana, San Agustín*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

Maraña, F. (1999). *Jorge Oteiza, elogio del descontento*. Zarautz: Itxaropena.

Marchan Fiz, S. (1988). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.

Marías, J. (1999/2000). *Conferencia del curso Los estilos de la Filosofía*, Madrid: Jean Lauand.

Marías, J. (2001). *Historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Martínez Gorriarán, C. (2011). *Jorge Oteiza hacedor de vacíos*. Madrid: Ediciones Historia.

Marx, K. (2005). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza editorial.

Mendelssohn, F. (1986). *Felix Mendelssohn, A Life in Letters*. New York: R. Elvers.

Mérey, Chevalier de. (1930). *Oeuvres complètes (Discours des Agremens de l'esprit de la conversation)*. Paris: Les Belles Lettres.

Merleau-ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Merker, N. (1967). *Wolff e la metodología del racionalismo*. Rivista critica di Storia della Filosofia, 1967, pp. 271-293

Mondrian P. (1942). *Es la abstracción por sí misma lo que sirve de punto de partida*. Nueva York. De Stijl. 1942.

Montesquieu, Ch. (2006). *Ensayo sobre el gusto*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Morawski, S. (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Edicions 62.

Moraza, J.L., Duque, F., Vega, A., y Aguirre, P. (2010). *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Navarra: Museo Jorge Oteiza.

Moreno Galvan, J. M. (1967), *Oteiza*, Madrid: Triunfo, 27 mayo 1967, año XXII, nº 260.

Moya, A. (1986). *El arte Guipuzcoano entre la renovación y la innovación, en Arte y Artistas Vascos de los años 30*, San Sebastian, pp. 166-173. Bilbao: Kobie.

Muñoz, P. (2006). *Oteiza. La vida como experimento*. Irún: Alberdania.

- Muñoz, M.T. (1997). *Wilhelm Worringer. Fin del expresionismo*. WAM (web architecture magazine). Disponible en: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/vestigio/06.html>. [Consulta: 21 de abril de 2015]
- Muñoz, M.T. (2007). *Prólogo de la Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. San Sebastián: Fundación Museo Oteiza.
- Nietzsche, F. (2013). *Ilusion y Verdad del Arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- Nietzsche, F. (1986). *Humano demasiado humano*, Vol.1. México: Mexicanos unidos.
- Nietzsche, F. (1991). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Novalis, J.G. (1977). *La Cristiandad o Europa*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Odgen, C.K., y Richards, I.A. (1964). *El significado del significado*. Buenos Aires: Paidós.
- Oniandia, M. (2004). *Acercarse a Oteiza*. Mario y otros. San Sebastián: Txertoa.
- Ortiz-Osés, A. (1985). *Antropología Simbólica Vasca*. Barcelona: Anthropos.
- Oteiza, J. (1950). *Cartas a los artistas de América*. San Sebastián: Fundación Museo Oteiza. 2007.
- Oteiza, J. (2007). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. San Sebastián. Fundación Museo Oteiza.
- Oteiza, J. y Basterretxea, N. (1960). *El final del arte contemporáneo*. Madrid: Galería Neblí.
- Oteiza, J. (2009). *Quousque Tandem. Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 6ª edición. Pamplona: Pamíela.
- Oteiza, J. (1988). *Propósito Experimental*. Barcelona: Fundación Caja de Pensiones.
- Oteiza, J. (1990). *La ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche Arte Contemporáneo.
- Oteiza, J. (2007). *Facsímil de la edición de Jorge Oteiza para la IV Bienal de Sao Paulo del año 1957*. San Sebastián: Fundación Museo Oteiza.
- Panofsky, E. (2008). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Parsons T. (1959). *An Approach to the Sociology of Knowledge*, en Transactions of the Fourth World Congress of Sociology (ISA, Lovaina, 1959), vol. IV.
- Pelay Orozco, M. (1979). *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, en Tomo XIII de la gran enciclopedia vasca. Bilbao: La gran enciclopedia vasca.
- Perez de Barradas, J. (1937). *Arqueología y antropología de Tierra adentro*. Bogotá: Renacimiento.
- Popper, K. (1974). *Conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.
- Preuss K. T. (1931), *Arte Monumental Prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*, Bogotá: Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia, Volumen 2 N° 3. Bogotá.
- Read, H. (1969). *Arte y alienación*. Buenos Aires: Proyección.
- Richards, I. A., y Ogden, C. (1954). *El Significado y El Significante*. Buenos Aires: Paidós.

- Reichel-Dolmatoff, G. (1987). *Arqueología de Colombia*. Bogotá: Boletín Museo del Oro N° 19, Mayo-agosto.
- Russell B. (1910) *Ensayos filosóficos*. Disponible en <http://www.quedelibros.com/libro/107782/Ensayos-Filosoficos.html>. [Consulta: 26 de noviembre 2014].
- Safranski, R. (2008). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Safranski, R. (2007). *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Salinas, G. (1960). *Storicità del giudizio estetico, Rivista di estetica* . Mayo-agosto 1960).
- Sanchez Vazquez, A. (2005). *Las Ideas Esteticas De Marx*. Mexico: Siglo XXI.
- Sanjuana Martinez. (2001). Disponible en: books.google.es. [Consulta: 12 de abril 2014].
- Sartre, J.P. (2011). *La Náusea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sartre, J P. (2005). *El ser y la nada*. Losada.
- Scheler, M. (2014). *Metafísica y Axiología. En particular, ética*. Madrid: Encuentro.
- Scheler, M. (1936). *El puesto del hombre en el cosmos*. Madrid: Revista de Occidente.
- Schelling, F. W. J. (2006). *Filosofía Del Arte*. Madrid: Tecnos.
- Schelling, F. W. J. (2005). *Sistema del Idealismo Trascendental*. Madrid: Anthropos.
- Schiller, J. C. F. (1991). *Cartas I-IX, Cartas sobre la educación estética*, en *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- Schoenberg, A. (1975). *Style and idea*. Nueva York: St. Martin Press.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Segal L. (1972). *Soñar la realidad*,. Disponible en: <http://www.todostuslibros.com/autor/lynn-segal>. [Consulta: 4 de febrero 2014].
- Sharp, D. (1994). *Lexicón jungiano*. Santiago: Cuatro Vientos.
- Sharp, D. (2002). *Tipos Psicológicos Jungianos*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Simmel. G. (2013). *Filosofía Del Dinero*. Disponible en: Capitan Swing. Casa del libro.com. [Consulta 6 de febrero 2015].
- Spengler, O. (2007). *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa Calpe.
- Stravinski, I. (2009). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Suzuki, D.T. (1959). *Zen and Japanese Culture*. Nueva York: Princeton University Press.
- Valéry, P. (1920). *Danza, dibujo y Degas. Monsieur Teste y Eupalinos*. L'Hospitalet de Llobregat: Mamut.

- Vattimo, G., Rovatti, P. A., y Amoroso, L. (1988). *El pensamiento débil*. Barcelona: Cátedra.
- Vattimo, G. (1989). *Pensamiento débil*. Barcelona: Cátedra.
- Vattimo, G. (1998). *Nietzsche y la diferencia*, en *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Barcelona: Península.
- Weitz, M. (2004a). *Aesthetics 18 and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, (Oxford: Blackwell. pp. 12-18.
- Weitz, M. (2004b). *El papel de la teoría en la estética*. Estética. 26 de Julio de 2004. vol. 15, pp. 27-35
- Winckelmann J. J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Disponible en: [https://books.google.es/books/about/Reflexiones\\_sobre\\_la\\_imitaci%C3%B3n\\_de\\_las\\_o.html?id=Sp-aPgAACAAJ&source=kp\\_cover&hl=es](https://books.google.es/books/about/Reflexiones_sobre_la_imitaci%C3%B3n_de_las_o.html?id=Sp-aPgAACAAJ&source=kp_cover&hl=es). [Consulta 6 de febrero 2015].
- Winckelmann, J.J. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal.
- Wittgenstein, L. (2002). *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wittgenstein, L. (1976). *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos.
- Wittgenstein, L. (2008). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Crítica.
- Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Worringer, W. (2008), *El afán de abstracción en la creación*, Paris: Klincksieck.
- Ziff, P. (1953). *The Task of Defining a Work of Art*. Philosophical Review nº62 pp.466-480.
- Zuckerfeld, F. (2003). "Bisagra times". *El surmenaje de la muerte*. pp 7-15.





## 9. ILUSTRACIONES.

- 1.- *La muerte de Marat*. David. 1793. Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas. Historiadelarteup. Com. p. 48.
- 2.- *La libertad guiando al pueblo*. Delacroix. 1830. Museo del Louvre. Paris. Historiadelarteup. Com. p.48.
- 3.- *Retorno al Origen*. Dibujo de Jung para el Libro Rojo. iberalea.com p.53.
- 4.- Festival Aangeschoten Wild 2013 » Stop Motion Action Painting. aangeschotenwild.com. p. 59.
- 5.- Citas Celebres Picasso en [www.jmhdezdez.com](http://www.jmhdezdez.com). p. 60.
- 6.- *Sin título*. Wassily Kandinsky 1915. Acuarela.. Colección privada.- WikiArt. [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org). p.62.
- 7.- Paul Klee. *The Angler (Der Angler)*. 1921. MOMA. [www.moma.org](http://www.moma.org). p.63.
- 8.- *Brillo Boxes*. Andy Warhol. The International Symposium for Andy Warhol's Brillo Boxes. greg.org. p.75.
- 9.- Rirkrit Tiravanija, sin título (demonstración no. 145) 2007. Graphite on paper. <http://www.artcritical.com>. P.76.
- 10.- Performance de John Cage y Merce Cunningham en Black Mountain. culturacolectiva.com. p. 79.
- 11.- *Schemberg también escribe*. 1976. Carlos Alcolea. Acrílico sobre lienzo. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 80.
- 12.- Performance de Beuys en la Documenta de Kassel de 1977. Friederician. caveman-werbeagentur.de. p. 82.
- 13.- Tertulia en el Café Filo. 27 de enero.17:45 H. Café Libertad 8. Fotografía Mar Merino. p. 88.
- 14.- *Urinario*. Duchamp. 1917. Tate Galery. Londres. [www.arteygalerias.com](http://www.arteygalerias.com). p.90.
- 15.- *El guitarrista*. Oyonarte. 100 x81. Colección Formas Plásticas. 1990 Fotografía Manuel Merino. p. 106.
- 16.- *Mujeres lunáticas*. Oyonarte. 200x200.t.mixta-lienzo.1996. Colección particular Fotografía del autor. p. 106.
- 17.- *Estructura con mujer 5*. 200x200.t.mixta-lienzo.1997. Cortesía M. A. C. Salta. Argentina Fotografía Manuel Merino.p.107.
- 18.- *Casting(1)*.114x162.t.mixtalienzo. 2000. Colección del autor. Fotografía Mar Merino. p.107.
- 19.- *Mujer en rosas*. 100x100.t.mixtalienzo.2000. Colección particular. Fotografía Mar Merino. P.99.
- 20.- *Estructura con mujeres*.89x100. t.mixtalienzo. 2002. Colección del artista. Fotografía Manuel Merino. P.100.
- 21.- *En el burladero*.80x100.t.mixtalienzo. Colección De Torres. 2003. Fotografía del autor. p. 108.
- 22.- *Ibiza crepuscular 1*.116x89. t.mixta-lienzo. Colección particular. 2004. Fotografía del autor. p. 108.
- 23.- *Pensando en Ibiza 2*.116x89. T. Mixta-lienzo. 2005. Colección particular. Fotografía del autor. p. 109.
- 24.- *Pensando en Ibiza 1*.100x81. T. Mixta-lienzo. 2005. Colección particular Fotografía del autor. p. 109.
- 25.- *Todo sucede en el río 1*. 200x160.t.mixtabla.2006. Fotografía del autor. p. 110.
- 26.- *Ibiza biomórfica 6*. 100x50. t.mix.tabla. 2006. Fotografía del autor. p. 110.
- 27.- *Something about you in my*. 116x89. T. mixta/lienzo . 2009. Fotografía del autor. p. 111.
- 28.- *Ecce homo*. mixta lienzo. 116x89. T.mixta-lienzo. 2009. Fotografía del autor. p. 111.
- 29.- *The last summer*. 120x160. T, mixta-lienzo. 2010. Fotografía del autor. p. 111.
- 30.- *The naked emperor's court*. 120 x 160. T. Mixta / lienzo. 2013. Fotografía del autor. p. 112.
- 31.- *Without feet or head 1*.80x80. T. mixta/ lienzo. 2014. Fotografía Mar Merino. p. 114.

- 32.- *Red Diagonal 2*. 116x89. Mixta/lienzo.2013. Cortesía la Galería T.G.A. República Srpska. p. 114.
- 33.- *Asemántic 3*. 160x130. Mixta/lienzo.2014. Cortesía la Galería T.G.A. República Srpska. p. 115.
- 34.- *Outcrops 5*. 160x130. Mixta/lienzo.2013. Cortesía la Galería T.G.A. República Srpska. p. 115.
- 35.- *Consequential intuition 1*. Galería Espiral. Santander. 2014. 100 x 50, T. mixta/lienzo. p. 116.
- 36.- *Toledo biomorfo*. 160 x 130. 2015. T. mixta/ lienzo. Fotografía del autor. p. 117.
- 37.- *Estudio de corrida no. 1*, 1971, litografía de Francis Bacon. Museo de Bellas Artes de Bilbao.wahooart.com. p. 122.
- 38.- *This is Not a Pipe*. René Magritte (1929). Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) en Los Ángeles (California, EE.UU). [www.arthistoryunstuffed.com](http://www.arthistoryunstuffed.com). p. 123.
- 39.- *Five*. Lone Seeberg Galleri Clifford. [www.gallericlifford.dk](http://www.gallericlifford.dk). p. 125.
- 40.- *Outcrops 1*. oleo lienzo. 100x81. T. mixta/lienzo. Manolo Oyonarte. 2011. Fotografía del autor. p.126.
- 41.- *Rufa, dibujo de Jung*. El Libro Rojo. books.google.es. p. 138.
- 42.- *Forma es vacío, vacío es forma*. Dibujo de Jung. El Libro Rojo. books.google.es. p. 139.
- 43.- *El Club de los Onironautas*, Dibujo de Jung. El libro rojo de Carl Jung. books.google.es. p.140.
- 44.- Ilustración de Jung para el libro rojo. books.google.es. p. 141.
- 45.- Mandala de Kristine Mann en un análisis clínico con Jung. El libro rojo de Carl Jung. books.google.es. p. 144.
- 46.- *Visiones. Dibujo de Jung para el Libro Rojo*. books.google.es. p. 147.
- 47.- *Sin título*, 2005. Gordillo. Acrílico. Galería Fernando Latorre. [www.galeriafernandolatorre.com](http://www.galeriafernandolatorre.com). p. 154.
- 48.- *Impresión atardecer*. C. Monet 1872. Museo Orsay. Paris. [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr). p. 162.
- 49.- *Friso del palacio Gurdwara Bangla Sahib*. Delhi. Siglo XVII [www.thinkstockphotos.es](http://www.thinkstockphotos.es). p. 171.
- 50.- *Lo Apolíneo y lo Dionisiaco*. ivannez.wordpress.com. p. 176.
- 51.- *Perro globo*. Jeff Koons. Azotea del MOMA. enmacondo.wordpress.com. p. 185.
- 52.- *Perros*. Juan Barjola. Museo Barjola. [www.museobarjola.es](http://www.museobarjola.es). p. 185.
- 53.- *Guernica*. Pablo Picasso. Museo Reina Sofía, Madrid. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 190.
- 54.- *I don't care*. Lischenstein.cultura.elpais.com. p. 193.
- 55.- *Calavera*. Damian Hirst. Tate Gallery. [www.damienhirst.com](http://www.damienhirst.com). p. 193.
- 56.- *Los enamorados de Vence*. Marc Chagal, MOMA. [www.moma.org](http://www.moma.org). p. 194.
- 57.- *Laocoonte*, El Greco. Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 172.5 cm. www.museodelprado.es. p.196.
- 58.- *Máscara Fang*. [www.emol.com](http://www.emol.com). p. 197.
- 59.- *Coreano*. Oteiza (1949). Bronce patinado. Museo Oteiza. museo.oteiza.org. p. 207.
- 60.- *Unidad triple liviana*. Oteiza (1950). Bronce pompeyano dorado. Pamplona. [esculturas.pamplona.es](http://esculturas.pamplona.es). p. 207.
- 61.- *Caja metafísica*. Hierro. Fundación March. [www.march.es](http://www.march.es). p. 207.
- 62.- Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 208.

- 63.- Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 208.
- 64.- Algunas obras de *Propósito experimental* en la biblioteca del Museo Oteiza de Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 209.
- 65.- *Cromlech Harrespil de Okabe* entre Lecumberri y San Juan Pie de Puerto. northernmyst.com. p. 211.
- 66.- Construcción vacía. Oteiza. Premiada en la Bienal de Sao Pao Paulo en el año 1957 e instalada en el Paseo nuevo de San Sebastián en 2002. Acero corten. Fotografía Mar Merino. p. 212.
- 67.- Construcción vacía. Oteiza. Premiada en la Bienal de Sao Pao Paulo en el año 1957 e instalada en el Paseo nuevo de San Sebastián en 2002. Acero corten. Fotografía Mar Merino. p. 212.
- 68.- Construcción vacía. Oteiza. Premiada en la Bienal de Sao Pao Paulo en el año 1957 e instalada en el Paseo nuevo de San Sebastián en 2002. Acero corten. Fotografía Mar Merino. p. 213.
- 69.- Instalación de Beuys. 1980. Stedelijk van Abbe Museum de Eindhoven. [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl). P. 216.
- 70.- Obras del Museo Oteiza de Alzuza. Foto Mar Merino. p. 217.
- 71.- *Par móvil*. Oeiza. 1957. Museo Oteiza de Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 222.
- 72.- *Virgen con niño*. massociales.wordpress.com. p. 232.
- 73.- Maternidad. Oteiza 1929. Museo Oteiza. Hormigón. museo.oteiza.org. p. 222.
- 74.- *Adán y Eva (Tangente S = E/A)*. Jorge Oteiza. 1931. Museo Oteiza. Cemento. museo.oteiza.org. p. 234.
- 75.- *Figura comprendiendo políticamente*. Oteiza. 1935. Museo Oteiza. de Alzuza. Foto Mar Merino. p. 235.
- 76.- *Cabeza de hombre-jaguar*, Escultura de San Agustín. [sandcarioca.wordpress.com](http://sandcarioca.wordpress.com). p. 242.
- 77.- *Parque Arqueológico de San Agustín*. [www.mincit.gov.com](http://www.mincit.gov.com). p. 243.
- 78.- *Hombre.buho y hombre.jaguar*, estatuaria megalítica de San Agustín. San Agustín. Colombia. . [www.mincit.gov.com](http://www.mincit.gov.com). p. 244
- 79.- *Cabeza de Apóstol*.. Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 253.
- 80.- *Figura reclinada*. Henry Moore. Christies Gallerie. [www.christies.com](http://www.christies.com). p. 254.
- 81.- *Apostolado de Aránzazu*. Oteiza. 1955. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 254.
- 82.- *Figura regresando de la muerte*. Jorge Oteiza. Museo Oteiza. Pamplona Fotografía Mar Merino. p. 255.
- 83.- *Unidad triple y liviana*. Jorge Oteiza. bronce patinado. esculturas.pamplona.es. p. 255.
- 84.- *The Key*. Pollock 1946; oleo/lienzo. The Art Institute of Chicago. artinstitutes.edu. p. 257.
- 85.- *Desocupación de la esfera*. Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 260.
- 86.- *Composición con azul*. Piet Mondrian 1935. Fotografía. Paloma Piferrer Flores. p. 261.
- 87.- *Unidad Malevich de Jorge Oteiza*. Imagen Emma Lopez Bahut. p. 262.
- 88.- *Desarrollos exteriores para la conclusión nº5*. Jorge Oteiza. Imagen Gonzalo Ortigosa. p. 262.
- 89.- *Desarrollos exteriores para la conclusión nº5*. Jorge Oteiza. Imagen Gonzalo Ortigosa. p. 262.
- 90.- Imagen del Manolo Oyonarte a través de una obra de Oteiza desmaterializada. Museo Oteiza, Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 264.
- 91.- *Laboratorio de tizas*. Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografías Mar Merino. p. 265.

- 92.- *Laboratorio de tizas*. Oteiza. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografías Mar Merino. p. 265.
- 93.- *Caja metafísica por conjunción de dos triedros, Homenaje a Leonardo*. Jorge de Oteiza. 1958. Museo Oteiza. Acero patinado. [museo.oteiza.org](http://museo.oteiza.org). p. 266.
- 94.- *Caja vacía (conclusión experimental nº1)*. Oteiza 1958. Acero corten. Museo Oteiza. [museo.oteiza.org](http://museo.oteiza.org). p. 267.
- 95.- *La ecuación existencial de Oteiza*. [www. Imagen euskomedia.org](http://www.imagen.euskomedia.org). p. 276.
- 96.- *Blanco sobre blanco*. Malevich. MOMA. [www.moma.org](http://www.moma.org). p. 281.
- 97.- *La Rosa III*. Cy Twombly. Royal Academy de Londres. En [noticias.lainformacion.com](http://noticias.lainformacion.com). p. 282.
- 98.- *Cuadro 122*. Manolo Millares. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 285.
- 99.- *Unidad mínima*. Hierro pavonado. Oteiza. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 286.
- 100.- *Las Meninas*. Diego Velázquez. Museo del Prado, Madrid. [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es). p. 290.
- 101.- *Water of the Flowery Mill*. Arshile Gorky. Metropolitan Museum. (1904–1948), Oleo/lienzo. [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org). p. 292.
- 102.- *Sin título (Composición con colada I)*. Jackson Pollock. [www.moma.org](http://www.moma.org). p. 293.
- 103.- *Gansevoort Street, 1949* Willem de Kooning. MOMA. [www.moma.org](http://www.moma.org). p. 293.
- 104.- *Homenaje al Padre Donostia*. Jorge Oteiza. 1957. Lesaka. [www.museoteiza.org](http://www.museoteiza.org). p. 294.
- 105.- *Homenaje al estilema vacío del cubismo*. Oteiza. 1959. Reina Sofía. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 294.
- 106.- *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*. Richard Serra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es). p. 295.
- 107.- *Ibiza biomorfica 2*. Oyonarte. Fotografía del autor. p. 303.
- 108.- *Ibiza biomorfica 6*. Oyonarte. Fotografía del autor. p. 303.
- 109.- *Ibiza biomorfica 9*. Oyonarte. Fotografía del autor. p. 303.
- 110.- *Todo sucede en el río* (fragmento). Fotografía del autor. Oyonarte. p. 304.
- 111.- *Perro rascándose*. Oyonarte. Fotografía del autor. p. 304.
- 112.- *Formas orgánicas 3* (fragmento). Fotografía del autor. Oyonarte. p. 304.
- 113.- *Personaje 3* (fragmento). Oyonarte. Fotografía del autor. p. 305.
- 114.- *Personaje 7* (fragmento). Oyonarte. Fotografía del autor. p. 305.
- 115.- *Personaje 9* (fragmento). Fotografía del autor. Oyonarte. p. 305.
- 116.- *Hombre-jaguar. Escultura San Agustín*. [www.mincit.gov.com](http://www.mincit.gov.com). p. 307.
- 117.- *Poema del Cante Jondo*, Café de Chinitas, Federico García Lorca. [www.uag.mx/servicios-uag/arte-cultura/danza/flamenco](http://www.uag.mx/servicios-uag/arte-cultura/danza/flamenco). p. 308.
- 118.- *Fase previa a la desocupación de la esfera*. Jorge Oteiza. [www.museoteiza.org](http://www.museoteiza.org). p. 312.
- 119.- *Teorema de la desocupación cúbica*, Oteiza. 1956. [www.museoteiza.org](http://www.museoteiza.org). p. 313.
- 120.- *Obras de Oteiza*. Museo Oteiza. Alzuza. Fotografía Mar Merino. p. 314.

